РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ОРГКОМІТЕТУ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 1

СІЧЕНЬ-ЛЮТИЙ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“
1938

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
У Р С Р

5199

В. Ленін і Й. Сталін — скульптура роботи скульпторів: Ю. Білостоцького, Г. Пивоварова, Є. Фрідмана

Державна Публічна
БІБЛІОТЕКА УРСР
Інв. 172284

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР

ПРОМОВА
товариша Й. В. СТАЛІНА
на передвиборних зборах виборців Сталінської виборчої округи м. Москви 11 грудня 1937 року у Великому театрі

Головуючий. Слово має наш кандидат товариш Сталін.

Появу на трибуні товариша Сталіна виборці зустрічають бурею овацій, яка триває кілька хвилин. Весь зал Великого театру стоячи вітає товариша Сталіна. З залу безперервно лунають вигуки: ,,Хай живе великий Сталін, ура!", ,,Творцеві найдемократичнішої в світі Радянської Конституції товаришеві Сталіну— ура!", ,,Хай живе вождь пригноблених усього світу товариш Сталін, ура!".

СТАЛІН. Товариші, признатись, я не мав наміру виступати. Але наш шановний Микита Сергійович, можна сказати, силоміць притяг мене сюди, на збори: скажи, говорить, хорошу промову. Про що сказати, яку саме промову? Все, що треба було сказати перед виборами, вже сказано і перескaзано в промовах наших керівних товаришів Калініна, Молотова, Ворошилова, Кагановича, Єжова і багатьох інших відповідальних товаришів. Що ще можна додати до цих промов?

Потрібні, кажуть, роз'яснення в деяких питаннях виборчої кампанії. Які роз'яснення, в яких питаннях? Усе, що треба було роз'яснити, вже роз'яснено і перероз'яснено у відомих зверненнях партії більшовиків, комсомолу, Всесоюзної Центральної Ради Професійних Спілок, Тсоавіахему, Комітету в справах фізкультури. Що ще можна додати до цих роз'яснень?

Звичайно, можна було б сказати таку легеньку промову про все і ні про що. (Легкий сміх.) Можливо, що така промова забавила б публіку. Говорять, що майстри таких промов є не тільки там, в капіталістичних країнах, а й у нас, у радянській країні. (Сміх, оплески.) Але, поперше, я не майстер таких промов. Подруге, чи варто нам займатися справами забави тепер, коли у всіх нас, більшовиків, як то кажуть, „от работ полон рот". Я думаю, що не варто.

Ясно, що при таких умовах хорошої промови не скажеш.

І все таки, раз я вже вийшов на трибуну, звичайно, доводиться так чи інакше сказати хоча б дещо. (Шумні оплески.)

Насамперед я хотів би висловити подяку (оплески) виборцям за довір'я, яке вони виявили. (Оплески.)

Мене висунули кандидатом у депутати, і виборча комісія Сталінської округи радянської столиці зареєструвала мене як кандидата в депутати. Це, товариші, велике довір'я. Дозвольте висловити вам глибоку більшовицьку подяку за те довір'я, що ви виявили партії більшовиків, членом якої я являюсь, і особисто мені, як представникові цієї партії. (Шумні оплески.)

Я знаю, що значить довір'я. Воно, природно, покладає на мене нові, додаткові обов'язки, отже, і нову, додаткову відповідальність. Що ж, у нас, більшовиків, не прийнято відмовлятись від відповідальності. Я її приймаю з охотою. (Бурхливі тривалі оплески.)

З свого боку я хотів би запевнити вас, товариші, що ви можете сміливо покластись на товариша Сталіна. (Бурхлива овація, що довго не стихає. Вигук з залу: „А ми всі за товаришем Сталіним!".) Можете розраховувати на те, що товариш Сталін зуміє виконати свій обов'язок перед народом (оплески), перед робітничим класом (оплески), перед селянством (оплески), перед інтелігенцією. (Оплески.)

Далі, я хотів би, товариші, поздоровити вас з наступаючим всенародним святом, з днем виборів до Верховної Ради Радянського Союзу. (Шумні оплески.) Наступні вибори це не просто вибори, товариші. Це дійсно всенародне свято наших робітників, наших селян, нашої інтелігенції. (Бурхливі оплески.) Ніколи в світі ще не бувало таких дійсно вільних і дійсно демократичних виборів, ніколи! Історія не знає другого такого прикладу. (Оплески.) Справа йде не про те, що у нас будуть вибори загальні, рівні, таємні і прямі, хоча вже це само по собі має велике значення. Справа йде про те, що загальні вибори будуть проведені у нас як найвільніші вибори і найдемократичніші в порівнянні з виборами будьякої іншої країни в світі.

Загальні вибори проходять і мають місце і в деяких капіталістичних країнах, так званих, демократичних. Але в якій обстанові там проходять вибори? В обстанові класових сутичок, в обстанові класової ворожнечі, в обстанові тиснення на виборців з боку капіталістів, поміщиків, банкірів та інших акул капіталізму. Не можна назвати такі вибори, навіть якщо вони загальні, рівні, таємні і прямі, цілком вільними і цілком демократичними виборами.

У нас, у нашій країні, навпаки, вибори проходять в зовсім іншій обстанові. У нас нема капіталістів, нема поміщиків, отже, і нема тиснення з боку імущих класів на неімущих. У нас вибори проходять в обстанові співробітництва робітників, селян, інтелігенції, в обстанові взаємного їх довір'я, в обстанові, я б сказав, взаємної дружби, тому що у нас нема капіталістів, нема поміщиків, нема експлуатації і нікому, власне, тиснути на народ для того, щоб перекрутити його волю.

Ось чому наші вибори є єдиними дійсно вільними і дійсно демократичними в усьому світі. (Шумні оплески.)

Такі вільні і дійсно демократичні вибори могли виникнути тільки на грунті торжества соціалістичних порядків, тільки на базі того, що у нас соціалізм не просто будується, а вже ввійшов у побут, у повсякденний побут народу. Років десять тому можна було б дискутувати про те, чи можна в нас будувати соціалізм, чи ні. Тепер це вже не дискусійне питання. Тепер це питання фактів, питання живого життя, питання побуту, що проймає все життя народу. На наших фабриках і заводах працюють без капіталістів, Керують роботою люди з народу. Це і зветься в нас соціалізмом на ділі. На наших полях працюють трудівники землі без поміщиків, без куркулів. Керують роботою люди з народу. Це і зветься в нас соціалізмом у побуті, це і зветься в нас вільним, соціалістичним життям.

От на цій базі і виникли у нас нові, дійсно вільні і дійсно демократичні вибори, вибори, прикладу яким нема в історії людства.

Як же після цього не поздоровити вас з днем всенародного торжества, з днем виборів до Верховної Ради Радянського Союзу! (Бурхлива овація всього залу.)

Далі я хотів би, товариші, дати вам пораду, пораду кандидата в депутати своїм виборцям. Якщо взяти капіталістичні країни, то там між депутатами і виборцями існують деякі своєрідні, я б сказав, досить дивні відносини. Поки йдуть вибори, депутати заграють з виборцями, підлещуються до них, клянуться у вірності, дають купу всяких обіцянок. Виходить, що залежність депутатів від виборців повна. Як тільки вибори відбулись і кандидати перетворились у депутатів, — відносини міняються в корені. Замість залежності депутатів від виборців, виходить повна їх незалежність. На протязі 4-х або 5-ти років, тобто аж до нових виборів, депутат почуває себе цілком вільним, незалежним від народу, від своїх виборців. Він може перейти з одного табору до іншого, він може збочити з правильного шляху на неправильний, він може навіть заплутатися в деяких махінаціях не зовсім пристойного характеру, він може перекидатися, як йому завгодно,—він незалежний.

Чи можна вважати такі відносини нормальними? Ні в якому разі, товариші. Цю обставину врахувала наша Конституція і вона провела закон, в силу якого виборці мають право достроково відкликати своїх депутатів, якщо вони починають финтити, якщо вони збочують з шляху, якщо вони забувають про свою залежність від народу, від виборців.

Це чудовий закон, товариші. Депутат повинен знати, що він слуга народу, його посланець у Верховну Раду і він повинен вести себе по лінії, по якій йому дано наказ народом. Збочив з шляху, виборці мають право зажадати призначення нових виборів, і депутата, який збочив з шляху, вони мають право прокатати на вороних. (Сміх, оплески.) Це чудовий закон. Моя порада, порада кандидата в депутати своїм виборцям, пам'ятати про це право виборців,—про право дострокового відкликання депутатів, стежити за своїми депутатами, контролювати їх і, якщо вони здумають збочити з правильного шляху, змахнути їх з плечей, зажадати призначення нових виборів. Уряд зобов'язаний призначити нові вибори. Моя порада—пам'ятати про цей закон і використати його при нагоді.

Нарешті, ще одна порада кандидата в депутати своїм виборцям. Чого треба взагалі вимагати від своїх депутатів, коли взяти з усіх можливих вимог найбільш елементарні вимоги?

Виборці, народ повинні вимагати від своїх депутатів, щоб вони залишались на висоті своїх завдань, щоб вони в своїй роботі не спускались до рівня політичних обивателів, щоб вони залишались на посту політичних діячів ленінського типу, щоб вони були такими ж ясними і виразними діячами, як Ленін (оплески), щоб вони були такими ж безстрашними в бою і нещадними до ворогів народу, яким був Ленін (оплески), щоб вони були вільні від усякої паніки, від усякої подоби паніки, коли справа починає ускладнюватись і на обрії вирисовується яканебудь небезпека, щоб вони були так само вільні від усякої подоби паніки, як був вільний Ленін (оплески), щоб вони були так само мудрі і непоспішливі при розв'язанні складних питань, де потрібна всебічна орієнтація і всебічне врахування всіх плюсів і мінусів, яким був Ленін (оплески), щоб вони були так само правдиві і чесні, яким був Ленін (оплески), щоб вони так само любили свій народ, як любив його Ленін. (Оплески.)

Чи можемо ми сказати, що всі кандидати в депутати є саме такого роду діячами? Я б цього не сказав. Усякі бувають люди на світі, всякі бувають діячі на світі. Є люди, про яких не скажеш, хто він такий, чи то він хороший, чи то він поганий, чи то мужній, чи то полохливий, чи то він за народ до кінця, чи то він за ворогів народу. Є такі люди і є такі діячі. Вони є і в нас, серед більшовиків. Самі знаєте, товариші, в сім'ї не без виродку. (Сміх, оплески.) Про таких людей невиразного типу, про людей, які нагадують скоріше політичних обивателів, ніж політичних діячів, про людей такого невиразного, неоформленого типу досить влучно сказав великий російський письменник Гоголь: „Люди, каже, невиразні, ні те, ні се, не зрозумієш, що за люди, ні в городі Богдан, ні в селі Селифан". (Сміх, оплески.) Про таких невиразних людей і діячів теж досить влучно говорять у нас в народі: „Так собі людина—ні риба, ні м'ясо" (загальний сміх, оплески), „Ні богу свічка, ні чорту кочерга". (Загальний сміх, оплески.)

Я не можу сказати з цілковитою певністю, що серед кандидатів у депутати (я дуже прошу вибачення у них, звичайно) і серед наших діячів немає людей, які нагадують найскоріше політичних обивателів, які нагадують своїм характером, своєю фізіономією людей такого типу, про яких говорять в народі: „Ні богу свічка, ні чорту кочерга". (Сміх, оплески.)

Я б хотів, товариші, щоб ви впливали систематично на своїх депутатів, щоб їм внушали, що вони повинні мати перед собою великий образ великого Леніна і наслідувати Леніна в усьому. (Оплески.)

Функції виборців не кінчаються виборами. Вони продовжуються на весь період існування Верховної Ради даного скликання. Я вже говорив про закон, який дає право виборцям на дострокове відкликання своїх депутатів, якщо вони збочують з правильного шляху. Отже, обов'язок і право виборців полягають в тому, щоб вони весь час тримали під контролем своїх депутатів і щоб вони внушали їм—ні в якому разі не спускатись до рівня політичних обивателів, щоб вони—виборці внушали своїм депутатам—бути такими, яким був великий Ленін. (Оплески.)

Така, товариші, моя друга порада вам, порада кандидата в депутати своїм виборцям. (Бурхливі, довготривалі оплески, що переходять в овацію. Всі встають і звертають свої погляди в урядову ложу, куди проходить товариш Сталін. Лунають вигуки: „Великому Сталіну—ура!“, „Товаришеві Сталіну—ура!“, „Хай живе товариш Сталін, ура!“, „Хай живе перший ленінець—кандидат у депутати Ради Союзу—товариш Сталін! Ура!“).

Інформаційне повідомлення про черговий пленум ЦК ВКП(б)

Цими днями відбувся черговий пленум Центрального Комітету ВКП(б).

Пленум розглянув питання сесії Верховної Ради СРСР і ухвалив відповідні рішення.

Пленум обговорив питання „Про помилки парторганізацій при виключенні комуністів з партії, про формально-бюрократичне ставлення до апеляцій виключених з ВКП(б) і про заходи по усуненню цих хиб“ і ухвалив відповідну постанову.

Крім того, пленум ЦК розглянув ряд господарських питань і ухвалив відповідні рішення.

Пленум увільнив тов. Постишева П. П. з складу кандидатів у члени Політбюро ЦК ВКП(б).

Пленум увів до складу кандидатів у члени Політбюро ЦК ВКП(б) секретаря Московського Обкому ВКП(б) тов. Хрущова М. С. і до складу Оргбюро ЦК ВКП(б) — тов. Мехліса Л. З.

З ІНФОРМАЦІЙНОГО ПОВІДОМЛЕННЯ ПРО СПІЛЬНЕ ЗАСІДАННЯ РАДИ СОЮЗУ І РАДИ НАЦІОНАЛЬНОСТЕЙ

17 січня 1938 р.

Верховна Рада СРСР переходить до обговорення пункту 2-го порядку денного спільного засідання — обрання Президії Верховної Ради СРСР.

Від Ради старійшин Ради Союзу і від Ради старійшин Ради Національностей виступає з пропозицією депутат С. В. Косіор.

Виклавши міркування, які, на думку Рад старійшин, повинні бути покладені в основу обрання Президії Верховної Ради СРСР, депутат Косіор оголошує кандидатів, які висуваються Радами старійшин у Президію Верховної Ради. Персональним голосуванням кожного кандидата Верховна Рада обирає Президію Верховної Ради СРСР у такому складі:

ГОЛОВА ПРЕЗИДІЇ ВЕРХОВНОЇ РАДИ СРСР

1. КАЛІНІН Михайло Іванович, депутат від Ленінградської міської округи, РРФСР.

ЗАСТУПНИКИ ГОЛОВИ ПРЕЗИДІЇ ВЕРХОВНОЇ РАДИ СРСР

2. ХОХЛОВ Іван Сергійович, депутат від Московської сільської округи, РРФСР.
3. ПЕТРОВСЬКИЙ Григорій Іванович, депутат від Дніпропетровської округи, УРСР.
4. НАТАЛЕВИЧ Нікіфор Яковлевич, депутат від Слуцької округи, БРСР.
5. КАСУМОВ Мір Башір Фатах огли, депутат від Сабір-Абадської округи, Азербайджанська РСР.
6. МАХАРАДЗЕ Філіпп Євсейович, депутат від Самтредської округи, Грузинська РСР.
7. ПАПЯН Мацак Петросович, депутат від Степанаванської округи, Вірменська РСР.
8. БАБАЄВ Хівалі, депутат від Тедженської округи, Туркменська РСР.
9. АХУН БАБАЄВ Юлдаш, депутат від Андіжанської округи, Узбецька РСР.
10. ШАГАДАЄВ Мінавар, депутат від Гармської округи, Таджицька РСР.
11. УМУРЗАКОВ Нурбапа, депутат від Чімкентської округи, Казахська РСР.
12. САЛІХОВ Мурат, депутат від Ошської округи, Киргизька РСР.

СЕКРЕТАР ПРЕЗИДІЇ ВЕРХОВНОЇ РАДИ СРСР

13. ГОРКІН Олександр Федорович, депутат від Канашської округи, Чувашська АРСР.

ЧЛЕНИ ПРЕЗИДІЇ ВЕРХОВНОЇ РАДИ СРСР

14. БАГІРОВ Мір Джаар, депутат від Бакінської-Сталінської округи, Азербайджанська РСР.

15. БЕРІЯ Лаврентій Павлович, депутат від Тбілісько-Сталінської округи, Грузинська РСР.

16. БЛЮХЕР Василь Костянтинович, депутат від Ворошиловської округи, Далеко-Східний край.

17. БУДЬОННИЙ Семен Михайлович, депутат від Шепетівської округи, УРСР.

18. ВОЛКОВ Олексій Олексійович, депутат від Гомельської міської округи, БРСР.

19. ДІНМУХАМЕТОВ Галей, депутат від Ново-Шешмінської округи, Татарська АРСР.

20. ЖДАНОВ Андрій Олександрович, депутат від Володарської округи, м. Ленінград.

21. КАГАНОВИЧ Юлій Мойсейович, депутат від Горьковської-Сталінської округи, Горковська область.

22. КОСАРЕВ Олександр Васильович, депутат від Орджонікідзевської округи, УРСР.

23. КРУПСЬКА Надія Костянтинівна, депутат від Серпуховської округи, Московська область.

24. МАЛЕНКОВ Георгій Максиміліанович, депутат від Клінської округи, Московська область.

25. МОСКАТОВ Петро Георгійович, депутат від Шахтинської округи, Ростовська область.

26. НІКОЛАЄВА Клавдія Іванівна, депутат від Кашинської округи, Калінінська область.

27. ПЕТРОВСЬКИЙ Олексій Миколайович, депутат від Красногвардейської округи, м. Ленінград.

28. СІДОРОВ Іван Іванович, депутат від Октябрської округи, м. Москва.

29. СТАЛІН Йосиф Віссаріонович, депутат від Сталінської округи, м. Москва.

30. ТАХТАРОВ Аділь-Гірей, депутат від Махач-Калінської міської округи, Дагестанська АРСР.

31. ТИМОШЕНКО Семен Костянтинович, депутат від Харківської сільської округи, УРСР.

32. УГАРОВ Олександр Іванович, депутат від Смольнінської округи, м. Ленінград.

33. ФЕДЬКО Іван Федорович, депутат від Житомирської округи, УРСР.

34. ХРУЩОВ Микита Сергійович, депутат від Краснопресненської округи, м. Москва.

35. ІБРАГІМОВ Рахім Кірейович, депутат від Мелеузовської округи, Башкирська АРСР.

36. ШКІРЯТОВ Матвій Федорович, депутат від Тульсько-Рязанської округи, РРФСР.

37. ЮСУПОВ Усман, депутат від Ташкентської-Сталінської округи, Узбецька РСР.

З ІНФОРМАЦІЙНОГО ПОВІДОМЛЕННЯ ПРО СПІЛЬНЕ ЗАСІДАННЯ РАДИ СОЮЗУ І РАДИ НАЦІОНАЛЬНОСТЕЙ

19 січня 1938 р.

Верховна Рада призначає депутата А. Я. Вишинського Прокурором СРСР.

Далі спільне засідання палат переходить до розгляду питання про формування Ради Народних Комісарів СРСР. Депутат В. М. Молотов вносить на розгляд Верховної Ради склад Ради Народних Комісарів СРСР.

В. М. Молотов у своїй промові відповідає на зауваження і запитання депутатів, зроблені на попередньому засіданні в дебатах у питанні про утворення уряду СРСР.

Персональним голосуванням Верховна Рада утворює такий склад уряду СРСР — Ради Народних Комісарів СРСР:

Голова Ради Народних Комісарів СРСР—Вячеслав Михайлович МОЛОТОВ.

Заступники Голови Ради Народних Комісарів СРСР — Влас Яковлевич ЧУБАР, Анастас Іванович МІКОЯН.

Заступник Голови Ради Народних Комісарів СРСР і Голова Комісії Радянського Контролю—Станіслав Вікентійович КОСІОР.

Голова Держплану СРСР—Микола Олексійович ВОЗНЕСЕНСЬКИЙ.

Народний Комісар Закордонних Справ Максим Максимович ЛІТВІНОВ.

Народний Комісар Внутрішніх Справ Микола Іванович ЄЖОВ.

Народний Комісар Оборони Климент Єфремович ВОРОШИЛОВ.

Народний Комісар Військово - Морського Флоту Петро Олександрович СМІРНОВ.

Народний Комісар Важкої Промисловості Лазар Мойсейович КАГАНОВИЧ.

Народний Комісар Машинобудування Олександр Давидович БРУСКІН.

Народний Комісар Оборонної Промисловості Михайло Мойсейович КАГАНОВИЧ.

Народний Комісар Харчової Промисловості Абрам Лазарович ГІЛІНСЬКИЙ.

Народний Комісар Легкої Промисловості Василь Іванович ШЕСТАКОВ.

Народний Комісар Лісової Промисловості Михайло Іванович РИЖОВ.

Народний Комісар Шляхів Сполучення Олексій Венедиктович БАКУЛІН.

Народний Комісар Водного Транспорту Микола Іванович ПАХОМОВ.

Народний Комісар Зв'язку Матвій Давидович БЕРМАН.

Народний Комісар Земельних Справ Роберт Індрікович ЕЙХЕ.

Народний Комісар Зернових і Тваринницьких Радгоспів Тихін Олександрович ЮРКІН.

Народний Комісар Заготівель Михайло Васильович ПОПОВ.

Народний Комісар Фінансів Арсеній Григорович ЗВЄРЄВ.

Народний Комісар Торгівлі Михайло Павлович СМІРНОВ.

Народний Комісар Зовнішньої Торгівлі Євген Денисович ЧВЯЛЕВ.

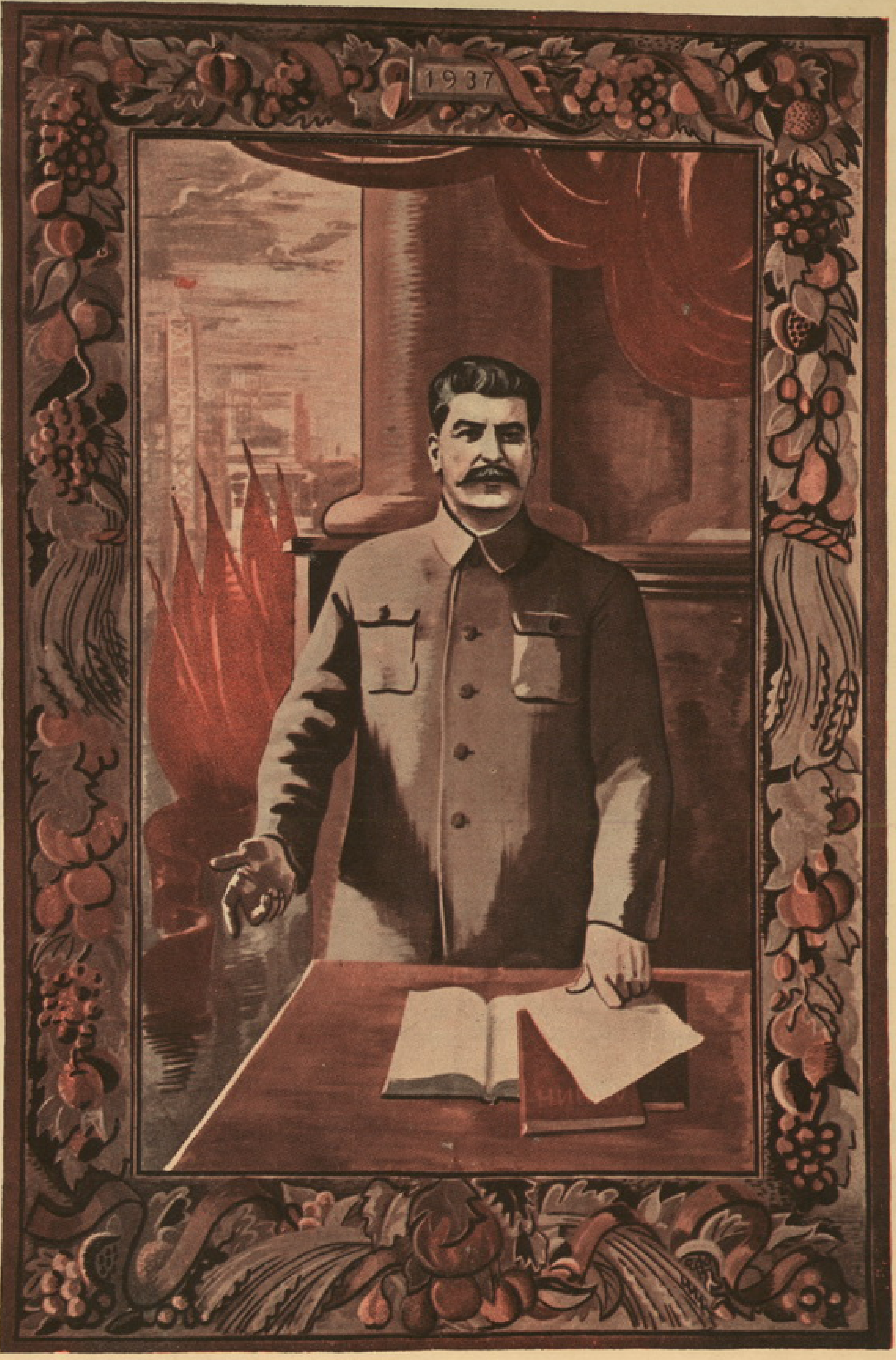
Народний Комісар Юстиції Микола Михайлович РИЧКОВ.

Народний Комісар Охорони Здоров'я Михайло Федорович БОЛДИРЄВ.

Голова Правління Державного банку Олексій Петрович ГРІЧМАНОВ.

Голова Комітету в справах вищої школи Сергій Васильович КАФТАНОВ.

Голова Комітету в справах мистецтв Олексій Іванович НАЗАРОВ.



Й. В. СТАЛІН

Гобелен, витканий колгоспницями-килимарницями Ганною Сависько, Катрею Лісовою, Марією Лебединською та Катрею Кузьменко за картоном худ. Д. Шавикіна.

До всіх працівників науки, літератури і мистецтв Союзу Радянських Соціалістичних Республік

Дорогі товариші!

23 лютого 1938 року минає XX-річчя Робітничо-Селянської Червоної Армії і Військово-Морського Флоту, з якими ми, працівники мистецтв, зв'язані нерозривною дружбою з перших днів їх існування.

З боку Робітничо-Селянської Червоної Армії і її вождя, рідного для нас Климента Єфремовича Ворошилова, ми завжди бачили дружбу, ласку, увагу і величезну допомогу в нашій творчій роботі.

Стосунки з Червоною Армією і Флотом допомагали працівникам мистецтв у зростанні їх політичної свідомості і в їх творчій роботі. Історія героїчної Червоної Армії і Військово-Морського Флоту — історія їх боротьби і перемог — завжди запалювала артистів, письменників, композиторів і художників на створення найпрекрасніших художніх творів і образів.

Ми, працівники мистецтв, є одним з загонів радянської інтелігенції, про яку Михайло Іванович Калінін сказав, що „ми нашу інтелігенцію будемо так само любити, як любимо Червону Армію“. Ми пишаємось таким ставленням до нас з боку партії і уряду. Так само, як і весь радянський народ, ми горимо священною ненавистю до всіх ворогів нашої соціалістичної батьківщини, до всіх запроданців і зрадників батьківщини.

Усі свої сили ми віддамо служінню нашій чудовій країні, ще тісніше згуртуємось навколо нашої більшовицької партії і любимого вождя Йосифа Віссаріоновича Сталіна.

Протягом 20 років ми несли Червоній Армії і Флотові своє мистецтво, виступаючи перед червоноармійцями і червонофлотцями на фронтах громадянської війни і в період мирного будівництва, в червоноармійських гуртожитках, на кораблях, у клубах і будинках Червоної Армії, на навчаннях і маневрах. За ці роки ми нагромадили багатий досвід роботи по шефству над РСЧА, взятому працівниками мистецтв ще 15 років тому, 23 лютого 1923 року.

Ми, працівники трьох орденоносних театрів столиці Союзу РСР — Державного Великого Академічного театру Союзу РСР, Державного Академічного Малого театру Союзу РСР, Московського Художнього Академічного театру Союзу РСР ім. Горького звертаємося до всіх працівників науки, літератури і мистецтв з закликом тепер же приступити до підготовки святкування XX-річчя наших могутніх і рідних Робітничо-Селянської Червоної Армії і Військово-Морського Флоту.

Так само, як ми це робили досі, ми і надалі зобов'язуємося наші кращі творчі задуми, виступи і постановки присвячувати нашим рідним Червоній Армії і Флотові.

Ми зобов'язуємося протягом січня і лютого 1938 року організувати творчі звіти і рапорти театрів та майстрів мистецтв для Червоної Армії і Військово-Морського Флоту.

Ми зобов'язуємося влітку 1938 року організувати художні бригади, які з своїми кращими спектаклями і концертами поїдуть в частини РСЧА і у Військово-Морський Флот.

Соціалістичне змагання за перехідний прапор Наркомату Оборони СРСР допоможе нам гідно розгорнути культурно-шефську роботу в РСЧА.

Ми звертаємося до всіх наших друзів і товаришів — працівників науки, літератури й мистецтв з пропозицією обговорити наше звернення і найгідніше підготуватися до святкування XX-річчя РСЧА та Військово-Морського Флоту.

Хай живе могутня і непереможна Робітничо-Селянська Червона Армія і її талановитий полководець, непоХитний ленінець-сталінець, любимий усім народом перший маршал Радянського Союзу Климент Єфремович Ворошилов!

Хай живе наша рідна більшовицька партія і вождь народів Радянського Союзу, наймудріший з мудрих, наш любимий друг Йосиф Віссаріонович Сталін!

Народні артисти СРСР: В. Немирович-Данченко, І. Москвін, В. Качалов, Л. Леонідов, А. Яблочкіна, О. Кніппер-Чехова, К. Держинська, В. Барсова, А. Тарасова, Б. Добронравов, М. Рейзен.

Народні артисти РРФСР: М. Ліліна, М. Нароков, В. Лубенцов, Н. Ханаєв, Н. Озеров, Ю. Файєр.

Заслужені діячі мистецтв: А. Мелік-Пашаєв, І. Судаков, Ф. Федоровський.

Заслужені артисти РРФСР: В. Давидова, Є. Круглікова, К. Єланська, В. Крігер, А. Степанова, Н. Літовцева, Є. Телешева, Н. Подгорний, М. Прудкін, Б. Ліванов, В. Єршов, І. Козловський, О. Лемешев, І. Кудрявцев, В. Орлов, Б. Ізраілевський.

Лауреат міжнародного конкурсу піаністів у Відні — Я. Флієр.

Дирекція ГАБТ СРСР — Я. Леонтьєв.

Дирекція Малого театру — З. Дальцев.

Дирекція МХАТ СРСР ім. Горького — Я. Боярський.

Соціалістичній країні — високі зразки мистецтва

До Верховної Ради СРСР обрано депутатів—кандидатів блоку комуністів і безпартійних. Багатомільйонний радянський народ віддав свої голоси кращим своїм синам—непохитним борцям за справу Леніна—Сталіна. До виборчих дільниць з'явилось 12 грудня 96,8% населення, що користується виборчим правом. Вони одностайно продемонстрували свою безмежну відданість партії Леніна—Сталіна. Така величезна політична активність свідчить про могутню силу морально-політичного єднання народів СРСР навколо комуністичної партії, навколо вождя трудящих всього світу, рідного Сталіна.

Вибори проходили на основі найдемократичнішої в світі Сталінської Конституції, де словами, повними глибокої мудрості і незламної сили, записані підсумки боротьби й перемог Великої Жовтневої соціалістичної революції, 20-річний ювілей якої святкували трудящі соціалістичної країни і всього світу. Перемоги всесвітньо-історичного значення забезпечили народам СРСР вільне, заможне життя, повне радісної, творчої роботи в атмосфері глибокої, нерозривної дружби і взаємного розуміння.

Жодна капіталістична країна ніколи не мала і не може мати такої політичної активності виборців. Пануюча меншість експлуататорів не зацікавлена у наданні політичних прав трудящим. Капіталісти і поміщики зацікавлені в тому, щоб всякими способами усунути більшість трудящого населення від участі у політичному житті.

Лише народи соціалістичної країни мають змогу одностайно виявити свою волю і обрати уряд, що спирається на цілковиту підтримку всього населення Радянського Союзу. Це безприкладне явище в історії людства сталося тому, що, як про це сказав товариш Сталін на зборах виборців Сталінської округи Москви:

„Такі вільні і дійсно демократичні вибори могли виникнути тільки на грунті торжества соціалістичних порядків, тільки на базі того, що у нас соціалізм не просто будується, а вже ввійшов у побут, у повсякденний побут народу".

Народи соціалістичної країни одностайно захистять своє щастя, свій соціалістичний побут від всяких посягань реакційних сил капіталістичних країн, фашистських держав та їх мерзенних наймитів—троцькістів, бухарінців та буржуазних націоналістів. Нікому і ніколи не вдасться похитнути незламну міць Радянського Союзу і розладнати морально-політичну єдність народів соціалістичної батьківщини. Квітне і міцніє велика дружба й взаємне співробітництво народів могутнього Радянського Союзу. Яскравою зорею у блискучому сузір'ї всіх народів нашої багатонаціональної соціалістичної держави сяє квітуча соціалістична Україна—незламний форпост і невід'ємна частина нашої батьківщини.

В грудні місяці, разом з усім Радянським Союзом, Радянська Україна святкувала ще одну знаменну дату. 24 грудня 1937 року минуло 20 років існування радянської влади на Україні. До свого 20-річного ювілею Радянська Україна прийшла з величезними досягненнями в усіх галузях народного господарства і культури. Народи Радянської України знають, що ці успіхи здобуті в героїчній боротьбі під керівництвом комуністичної партії, що ці успіхи здійснені за допомогою і при дбайливому піклуванні Леніна і Сталіна про інтереси українського народу, що були і є нерозривними з інтересами всіх братніх народів Радянського Союзу.

Культура Радянської України невпинно зростає і збагачується з кожним роком, запліднюючись тим найціннішим, що є в культурних надбаннях народів СРСР.

Українська культура до Жовтневої революції перебувала в гнітючих важких умовах, і всякі спроби українського народу розвивати свою культуру жорстоко переслідувались і заборонялись царським урядом. І лише за роки радянської влади українська культура почала розвиватися по-справжньому. На Україні працюють українською мовою оперні театри в Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Вінниці, Ворошиловграді. Лише за роки радянської влади на Україні з'явилися державні симфонічні оркестри — у Києві, Харкові, Одесі, Сталіно, Тирасполі. Всім відомі українські колективи хорової і інструментальної музики відзначені нагородами радянського уряду, — „Думка", Євоканс, Жінхоранс, Ансамбль українського танцю та ін. Відомі Радянському Союзові і всьому світові багато діячів музичної культури — орденоносців, які працюють над дедалі яскравішим розвитком музичної радянської культури України. Понад сорок музичних шкіл, три консерваторії, спеціальні музичні школи виховують обдарованих дітей. Вихованці музичних закладів — скрипалі Давид Ойстрах, Ліза Гілельс, Буся Гольдштейн та багато інших відомі всьому світові, як юні митці, вихованці нової радянської музичної культури.

Зокрема українська музична культура по лінії композиторської творчості має ряд досягнень. Роботи Ревуцького, Лятошинського, Вериківського, Данькевича, Віленського, Косенка, Клебанова, Мейтуса, Рибальченка, Барабашова, Штогаренка і інших свідчать про величезні творчі досягнення і ще більші творчі можливості, які ми маємо у музичному мистецтві Радянської України.

Вороги народу, що були в Управлінні мистецтв, всіляко шкодили і затримували розвиток музичного мистецтва на Україні. Вони ігнорували радянську тематику в операх, свідомо занедбали справу вивчення і використання пожовтневого пісенного фольклору. Вороги зробили все для того, щоб зірвати видання молдавських пісень до 20-річчя Жовтневої революції.

Але розвиток музичної культури Радянської України іде безупинно вперед, і марні були всі намагання зрадників українського народу зупинити бурхливий розвиток культури Радянської України.

Організація композиторів України мусить так перебудувати свою практичну роботу по керівництву творчими питаннями, щоб з кожним новим кроком вперед розворот творчої роботи композиторів був ще більший, досягнення в творчості композиторів — ще значнішими.

Саме в такому плані провадив свою роботу надзвичайний поширений пленум радянських композиторів України, який тривав з 17.XI по 22.XI 1937 р.

Пленум лише розпочав роботу по вивченню політичного і художнього обличчя композиторів.

Необхідність цієї роботи, яка повинна бути пов'язана з творчим піднесенням всієї організації композиторів очевидна.

Нове керівництво ставить перед організацією композиторів і перед кожним композитором зокрема найвідповідальніші завдання: дати прекрасні твори на радянську тематику, посилити вивчення і обробку народної пісні, зокрема пожовтневої, організувати вивчення і випуск молдавських пісень, організувати роботу навколо створення підручника з історії української музичної культури, з тим, щоб музичні заклади розпочали новий навчальний рік, маючи пристойний підручник.

Невідкладним завданням є висококваліфікований догляд, допомога і критика роботи композиторів, що пишуть музику для театру та кіно.

Всі ці завдання вимагають від організації композиторів великої оперативної роботи, щоб створити максимум умов для творчості композиторів, які, будучи просякнутими високою свідомістю творців великої радянської культури, відповідатимуть творами великої краси і сили.

Ще раз про оперу „Тарас Бульба“

Редакція журналу „Радянська музика“, виконуючи свою обіцянку дати розгорнуту критику постави опери „Тарас Бульба“, одноразово висловлює свої міркування про характер і стиль рецензій про оперні вистави, що були вміщені в журналі № 6—7 „Радянська музика“.

Головною хибою рецензій, музикознавчих статтей, присвячених поставам,—є те, що вони переважно аналізують музичний матеріал постави і лише з цього погляду розглядають питання про те, як розв'язали завдання диригент і виконавці, а на трактування режисером всієї опери, на грунтовий аналіз вирішальних подій, про які розповідається в опері, на все це звертають поверхову увагу, що характеризується стереотипним формулюванням: „відповідає історичним подіям і фактам“, або в іншому випадку твердять категорично: „не відповідає історичним подіям і фактам“. Так, побіжно, без особливих труднощів розв'язують у рецензіях історичні проблеми і встановлюють відповідність оперної постави до справжніх історичних подій.

Докладних пояснень ви і не дочекаєтесь, бо це потребує певного часу і роботи. Автор статті „Тарас Бульба“, вміщеної в № 6—7 журналу, „Радянська музика“, пише:

„Поет М. Рильський переробив лібретто М. Старицького, наближуючи його до сюжету повісті Гоголя, відновлюючи історично-вірні факти й характер епохи“.

Очевидно, автор статті, т. Косенко, писав рецензію за встановленими вже традиційними зразками, а щодо історичновірних фактів, які нібито відновив у лібретто поет М. Рильський, то тут автор статті припустився прикрої помилки, некритично сприйнявши пораженську тенденцію, що була протягнена в поставу.

Байдуже ставлення до висвітлення всіх моментів постави з боку серйозного рецензета (в даному разі Косенка), спритно використовують рецензенти, що мало спільного мають з питаннями музичної культури, але з апломбом розвивають „глибокодумні“ пояснення авторів постави, які і самі в усіх моментах опери не розібрались і незакінчену роботу видають за останнє слово поетичного режисерського задуму і втілення.

В статтях і виступах часів прем'єри опери „Тарас Бульба“ роль козацької старшини в національно-визвольній боротьбі українського народу подавалась в дусі висловлень, запозичених з арсеналу вульгарного соціологізму.

Роль козацької старшини в історії національно-визвольної боротьби загальновідома. Борючись за свої власні інтереси, козацька старшина, побоюючись дальшого розгортання національно-визвольного руху, що втягує широкі селянські маси в похід і проти „своїх“ експлуататорів—старшин,—зраджувала національно-визвольний рух і домовлялась з польськими панами про задоволення, коштом селянства, своїх старшинських привілеїв. Постать Тараса повинна була бути розроблена в героїчному плані, як постать борця за звільнення України від польської окупації, але одноразово це був і представник козацької старшини, яка на даному історичному етапі йшла у бій за звільнення України від польських окупантів. І явно вульгаризаторським є твердження про те, що Тарас виступав, як виразник інтересів голоти.

Без здорової критики роботи постановників, у задушливій атмосфері вихвалянняя „непогрішних" митців, в обстановці ігнорування попереднього обговорення постави радянською громадськістю, буржуазним націоналістам, мерзенним зрадникам українського народу — любченкам, хвилям та їх підсобникам — досить зручно було давати „поради" постановникові, авторові тексту, композиторам, що працювали над оперою „Тарас Бульба". Ці поради і скерували загалом постановників на проведення поразницької тенденції у виставі.

І в результаті, з високохудожнього матеріалу, заснованого на використанні зразків народної пісні, з опери, яка музично наново була відредагована композитором Ревуцьким та інструментована композитором Лятошинським, що, безперечно, підсилило музичні якості опери, — зробили поставу, яка невірно висвітлила історичні події і спотворила героїчну лінію опери.

В численних рецензіях перших днів постави підкреслювалось, що текст поета М. Рильського і робота режисера Лапіцького наближують нову поставу опери „Тарас Бульба" до змісту однойменної повісті Гоголя і правильно висвітлюють історичні обставини, в яких боролись з панською Польщею такі героїчні постаті, як Тарас і Остап Бульба.

Але пряме зіставлення першого акту опери „Тарас Бульба" з початком повісті свідчить про те, що з наближенням нової постави опери до повісті Гоголя не все гаразд.

Зміни, які внесли автори нової редакції опери, особливо поет Рильський і режисер Лапіцький, — це підкреслення безнадійності всієї героїчної боротьби козаків, на чолі з Тарасом Бульбою, проти польських загарбників.

Після майстерно зробленого III акту, коли козаки вирушають у похід проти панів, дальший розвиток опери йде по лінії показу поразок козацтва в усяких сутичках з польською шляхтою.

Дія IV показує козацтво під час облоги польської фортеці Дубно. Козаки сидять гуртками, розмовляють, співають веселої, потім сумної, танцюють, їдять. Це після героїчної кульмінації, досягнутої в III акті, припустили такий спад напруження. Композитор Ревуцький пише: „Показуючи позитивну роль козацтва у героїчній боротьбі проти гніту та проти чужоземних хижаків, вірно буде показати також і слабкі сторони їх. Відомо, що під час довгих стоянок на місці без бою у запорожців підупадала дисципліна, що часто призводило до пиятства і деморалізації".

А в авторів постави після III дії вийшла суцільна деморалізація козацтва. І ця лінія все більш виразно проступає з кожною новою картиною.

Андрій зраджує козаків. Картина зради починається з кінця IV дії. Виправданню зради присвячується ціла друга картина IV дії. Автори спектаклю намагались ліквідувати протиприродні сценічні положення, вилучаючи з опери довготи і оперні штампи, яких багато було в старій редакції. В ряді місць це авторам нової редакції, безперечно, вдалось, але сцена в палаці воєводи має всі ознаки штампованого оперного стилю, з його невідповідністю дії до справжнього змісту даної сцени. Замість підкреслення важкого стану обложених, замість зголоднілого панства, ми, навпаки, бачимо голодних селянок і пишний вихід шляхти під звуки блискучого полонезу.

Ми не погрішимо ані проти повісті Гоголя, ані проти історичної правди, коли порадимо, при поновленні постави, з 2 картини IV дії залишити мінімум, потрібний для сюжетної цільності опери.

На 3 картині IV дії сцени підготовки козаків до рішучого бою з захисниками фортеці Дубно кінчалась опера „Тарас Бульба" за Лисенком.

Існувала ще редакція Л. Штейнберга, де фіналом опери був переможний штурм козаками фортеці.

В новій редакції опери автори постави принципово не зійшли ані на крок з тенденції підкреслення пораженства козаків. За задумом авторів постави, Остап — геройборець проти панства — докоряє батькові за справедливий вирок зрадникові, робить не гірше лікаря медичний аналіз причини смерті і співає довгу арію, де вживає таких слів:

„Чому з тобою в січі, друже,
Не положив я голови...
Чого життя ти славне втратив" і т. д.

Цією сценою вмить розвіялись всі намагання авторів постави зробити з Остапа героїчного борця. Відомо, що у поета Рильського існував інший, більш вдалий текст, на який була написана музика композитора Л. Ревуцького, але це скорочувало б тризну над зрадником, і тому цей текст і музика не були допущені, а вставлена була сцена жалоби над зрадником батьківщини.

Після цієї довгої арії вбігають польські солдати, беруть в полон Остапа, заносять труп Андрія і ранять Тараса. Так закінчується третя картина IV дії.

Все ж найбільш порочна остання картина, яку показують глядачеві.

На сцені—Тарас з залишками війська. Він розповідає про катування смерть Остапа. Після розповіді, події на сцені йдуть зовнішньо нібито за Гоголем, але зовсім проти духу, який вклав письменник у фінал повісті.

Треба було показати Тараса, як керівника загону, показати незламний дух героїчного бійця, що намагається зберегти ядро війська для нового наступу навесні проти польських загарбників. Але Тараса показали не таким. Зроблено все для того, щоб смерть героя дійшла до глядача не як ствердження незламної переможної ідеї, а дійшла б як гнітюча загибель бійця-одинака. Для того, щоб смерть героя запалила глядача до помсти катам-гнобителям, треба чути слова вольові, повні ненависті до загарбників, які б закликали піднятись на нову боротьбу за звільнення України від польської окупації. Але замість цього глядач бачить в глибині сцени повиту димом постать Тараса і не чує жодного з його останніх закликів до боротьби, проте глядач бачить на першому плані групи поляків, що символізують перемогу шляхти, і чує зза сцени хор козаків, що співає пісню з такими двозначними словами: „Ой, не час, не пора від панів чекать добра“, тобто не беріться, мовляв, за зброю, не пора ще... Адже це тільки так можна зрозуміти!

Повною безнадійністю повіває від цієї сцени, тоді як, за Гоголем, трактування цієї сцени подано саме в героїчному плані. Ось що пише письменник про смерть Тараса: „Но не на костер глядел Тарас, не об огне он думал, которым собирались жечь его; глядел он сердечный в ту сторону, где отстреливались казаки; ему с высоты все было видно, как на ладони: „Занимайте, хлопцы, занимайте скорее,—кричал он,—горку, что за лесом, туда не подступят они“. І ще: „Радость блеснула в очах его. Он увидел выдвинувшиеся из-за кустарника четыре челна, собрал всю силу голоса и зычно закричал: „К берегу, к берегу, хлопцы! Спускайтесь подгорной дорожкой, что налево! У берега стоят челны: все забирайте, чтобы не было погони“.

Після цієї поради Тарас дістав удар обухом, але, очунявши, він знову думав про долю козаків і радісно закликав козаків, які пливли човнами і гребли веслами, навесні знову прийти на боротьбу проти польських загарбників. Старий боєць помирав з думками про незламну силу народу, про неминучий розгром польського панства.

По всій опері проходить тенденція, що ніби в історії всякий виступ українського народу проти поляків зустрічав переможну відсіч від збройної сили панської Польщі. Ця тенденція наскрізь фальшива і суперечить історичній правді.

Відомо, що утиски польських панів, старих ворогів українського народу, зустрічали впертий опір українського народу. Не завжди цей опір закінчувався успіхом, але розвиток опору українського народу проти польських загарбників вилився в середині XVII сторіччя в селянську війну, коли, кінець-кінцем, при підтримці російських збройних сил, „селянство України звільнилось від панської неволі, ніхто їм більше не нав'язував і чужої їм віри. Приєднання України до Росії, одначе, не позбавило трудящих України від гніту своїх старшин і гетьманів“ (з „Короткого курсу історії СРСР“ під редакцією проф. А. В. Шестакова).

Це було наслідком також і попереднього опору народних сил, що боролись за своє національне визволення від польських загарбників.

Отже треба було на основі музики Лисенка, підсиленої новою редакцією Ревуцького і інструментовкою Лятошинського, відобразити в опері героїчну боротьбу українського народу, і першою вимогою в цьому напрямку було усунення всіх двозначних моментів, які викривили дійсні події і дух героїчного українського народу.

Було багато цінного музичного матеріалу для підкреслення сповненого мужності героїчного фіналу опери в плані апофеозу, але цього поставники не зробили.

Робота режисера Лапіцького свідчить про політичний і художній зрив його як художника.

На нашу думку, театральному відділові Управління в справах мистецтв та дирекції опери треба подбати про зміцнення художнього керівництва оперою, серйозно зайнятися справою підготовки висококваліфікованих, ідейно-витриманих кадрів режисерів-постановників.

Окремо треба зупинитись на роботі художника Петрицького, який оформляв оперу „Тарас Бульба“.

Художник підійшов до реалізації своїх планів з формалістичних позицій. Замість реалістичного показу української природи, ми маємо ряд конструктивних розв'язань. Особливо ці формалістичні виверти помітні в оформленні козацького табору під Дубном.

Художник Петрицький оформляв також поставу опери „Панцерник „Потьомкін" в Харківській опері, і там в першій картині, замість одеських кам'яноломень, намалював такі гори, дивлячись на які глядач думає, що вони обов'язково засиплять підпільну сходку матросів, — за формою ці гори нагадували індійські гробниці з детективних фільмів. Треба рішуче застерегти художника від формалістичних вивертів, треба його взяти під суворий догляд громадськості. Адже в цій поставі є окремі місця, які художник розв'язав у реалістичному плані — оформлення сцени „одеські сходи до моря" заслужено викликало у глядачів захоплені оплески, так само і остання картина. Це говорить про те, що Петрицький може правильно трактувати оформлення, треба лише критикувати його всілякі спроби відходу від реалістичного відображення дійсності.

Зараз нова дирекція Київської опери організувала роботу навколо виправлення вищезазначених моментів в опері „Тарас Бульба". Ми вважаємо, що після доробок у вказаному нами напрямі опера „Тарас Бульба" займе належне, постійне місце в репертуарі оперних театрів Радянського Союзу.

Ол. Брескін

Державний квартет ім. Леонтовича.

Опери та балети українських радянських композиторів

Жовтнева революція гостро поставила питання про утворення і розвиток радянського українського оперного мистецтва. Це питання напочатку розв'язувалось лінією організаційною: утворенням державних оперних театрів. Завдання полягало в тому, щоб забрати керівництво оперними театрами з рук приватних імпресаріїв, які орендували у Наросвіти оперні театри, і передати це керівництво до рук державних органів.

Перші спроби утворення українського державного оперного театру мали місце в 1919 р., коли в Києві, за ухвалою ВУТЕКОМ'у НКО, була організована „Державна музична драма", робота якої була припинена через денікінську навалу. Пізніше, в 1920 р., київська губнаросвіта утворила „Театр української опери", який теж проіснував недовго через недостатню матеріальну базу. І тільки в 1925 р., з ініціативи харківських робітників, РНК утворив Харківську державну оперу, а в 1926 — державні опери в Києві та Одесі. В 1928 р. були утворені три державні пересувні оперні театри, які згодом були реорганізовані в стаціонарні, з місцем перебування у Дніпропетровську, Вінниці і Луганську.

Утворення українських державних оперних театрів провадилося в умовах жорстокої класової боротьби. Українські буржуазно-націоналістичні кола висунули гасло — „За українську оперу", тобто оперу, яку б обслуговували актори, режисери, диригенти — українці за походженням, і яка ставила б тільки твори українських композиторів (спроби організувати оперний театр за цими „принципами" мали місце в 1925 р. в Києві, де утворився було оперний колектив ім. Лисенка). Великодержавні націоналісти висунули цілий арсенал „доказів" про неможливість і недоцільність виконання европейського і російського оперного репертуару українською мовою і доводили, що українською мовою можна виконувати лише твори українських композиторів, тобто провадили єдину з українськими націоналістами лінію на зрив будівництва української радянської опери через відрив його від цілого радянського музично-культурного будівництва.

Але правильна політика комуністичної партії, що керувала величезним культурно-політичним зростанням радянської громадськості, дала належну відсіч зривникам з обох буржуазно-націоналістичних таборів. Приватні оперні підприємства були ліквідовані, і з 1925 р. почала, як сказано вище, розгортатися мережа державних оперних театрів. Цей факт, а також вимоги радянського глядача бачити і чути на оперній сцені, поруч з операми класичними, і опери радянської тематики, були тими чинниками, що обумовили появу цілої низки нових опер, написаних українськими радянськими композиторами.

* * *

За час з 1924 р. по 1937 р. було написано 19 оперних і балетних творів, а саме опери: Ройзентура — „Іскри" (1924 р.), Яновського — „Вибух" або (під іншою назвою) „Капітан Каштанов" (1926 р.), „Дума чорноморська" або „Самійло Кішка" (1927 р.), Фемеліді — „Розлом" (1928 р.), Йориша — „Кармалюк" (1928 — 29 рр.), Костенка — „Кармалюк" (1928 — 30 рр.), Чишка — „Яблуневий полон" (1930 – 31 рр.), Лятошинського — „Золотий обруч" (1928 — 29 рр.), Йориша — „Поема про сталь" (1932 р.), Йориша — Артемовського — „Запорожець за Дунаєм" (редакція) (1934 р.), Йориша — Лисенка — „Наталка Полтавка" (ред.) (1935 — 36 рр.), Данькевича — „Трагедійна ніч" (1935 р.), Костенка — Лисенка — „Наталка Полтавка“ (ред.) (1936 р.), Ревуцького — Лятошинського — Лисенка — „Тарас Бульба“, Толстякова — Лисенка — „Утоплена“ (1937 р.), Клебанова — „Аістьонок“ (1937 р.).

Балети: Яновського — „Ференджі“, Вериківського — „Пан Каньовський“ (1929 — 30 р.), Нахабіна — „Міщанин з Тоскани“ (1935—36 рр.).

Для повноти реєстру треба згадати про низку оперних творів, які, з тих чи інших причин, не побачили світу оперної рампи (Костенко — „Карпати“, Яновський — „Земля горить“, Толстякова — „Комбайн“, Смекаліна — „Партизани“, Вериківського — „Діла небесні“, Козицького — „Невідомі солдати“).

З погляду сюжетного змісту ці твори можна розподілити на три групи: опери радянської тематики, опери історичного змісту і твори, написані в дореволюційні часи, але відредаговані й упорядковані для постави сучасними композиторами.

Першими щодо часу написання були опера „Іскри“ композитора Ройзентура (1924 р.) і „Вибух“ (або за іншою назвою „Капітан Каштанов“) Б. Яновського. Обидві ці опери були поставлені в 1927 р., перша — в Києві, друга — в Харкові. Темою опери „Іскри“ був епізод з підпільної боротьби більшовиків за передреволюційних часів, темою опери „Вибух“ був епізод боротьби робітників Донбаса з білогвардійцями-диверсантами.

Радянська тематика на ті часи посіла вже панівне місце в репертуарі драматичних театрів. Від суто конструктивних постав типу „Небо горить“ (театр ім. Михайличенка), „Газ“, „Джімі Гігінс“ („Березіль“), з їх символікою, буржуазно-інтелігентською побожністю перед індустрією і машиною (урбанізм), з абстрактною уявою про робітника, про класову боротьбу, — театри почали потроху звільнятися від формалістичної плутанини і шукати п'єс реалістичної радянської тематики. В музичному мистецтві на той час владно панували різні формалістичні течії: соціалістичне будівництво, індустріалізація країни трактувались більшістю композиторів у формі так званої „індустріальної музики“, що мала відобразити шум фабрик і заводів (типовими зразками такої „музики“ були „Завод“ — Мосолова, „Дніпрельстан“ — Мейтуса), за гуркотом яких не було чути живої людини, хазяїна і будівника цих заводів. Ці формалістичні, але „модні“ на той час, форми музичного мислення наклали своє тавро на музичну мову згаданих вище перших українських опер Ройзентура і Яновського.

Стиль музичної мови опери „Іскри“ — це стиль салонного ліричного романсу, в гірших, потертих, банальних його зразках. Тому нічого немає дивного в тому, що опера „Іскри“, після двох-трьох вистав, назавжди зійшла із сцени, лишивши тільки слід, як документ творчої невдачі початкового етапу розвитку радянської оперної думки.

Багато спільного з цією оперою щодо стилю музичної мови мала і опера Яновського „Вибух“ Автор її — Яновський — був композитором великого творчого стажу (мав у своєму портфелі низку оперних і симфонічних творів), еклектик, який приділив багато уваги імпресіонізмові, футуризмові, конструктивізмові та іншим типовим виявам художньої думки дореволюційної буржуазної інтелігенції. „Вибух“ була першою спробою композитора переключитися на радянську тематику, спробою, як виявилося, цілком невдалою. В той час, коли більшовиків показано в опері в нудних, схематичних, музичних образах, а засідання завкому подано зовсім без музики, для диверсанта Каштанова Яновський знайшов теплу, зворушливу музичну мову (помилка, яку зустрічаємо в опері „Білий рейд“ Потоцького). Цим композитор виявив своє творче безсилля відобразити в музиці нове радянське життя, нових радянських людей, те безсилля, яке примусило композитора вживати, замість живої музичної мови, — музичних ярличків (так, французькі моряки охарактеризовані Марсельєзою, маска Каштанова — фокстротом, бандит — Хрящ — „Яблучком“, творча робота шахтарів — „індустріальною“ музикою шумів і т. д.), — це метод, який наслідували в своїх операх інші композитори. Народна пісня використана, як „вставні“ номери (пісня откатників). Все це визначило недоброякісність опери „Вибух“, як художнього твору, а тому засудило її: опера назавжди зійшла з репертуару.

Не набагато кращою була опера Йориша — „Поема про сталь“ (поставлена в 1932 р. в Дніпропетровському оперному театрі). Якщо з боку актуальності теми (боротьба робітників на заводі з шкідниками) і театральності вона була значно кращою за „Вибух“, то з боку музичного вона мала значні хиби. Композиторові пощастило дати яскраві, переконливі музичні фарби для жанрових побутових сцен, для фіналу, але, з другого боку, не пощастило піднести образи позитивних персонажів на рівень правдивого реалістичного розкриття. Плакатна ходульна патетика в мелодіях, доручених цим персонажам, іде всупереч образові більшовика, робітника, що їх показано в творі.

Темою опери „Яблуневий полон" О. Чишка (поставлена була в Одесі, в Харкові) є епізод боротьби повстанського більшовицького полку з петлюрівцями. З музичного боку опера побудована вдячно для співу, багато хорів, вдале використання фольклору, музична мова в значній мірі еклектична. Але в лібретто прозоро подані націоналістичні тенденції (автор І. Дніпровський), протиставлення дисципліни й організованості петлюрівського полку анархії і безладдю—в більшовицькому полку, міцного, викликаючого співчуття у публіки образа контррозвідниці Ярославни—кволому, безпринципному Зиновію, начальникові повстанського полку. Опера була знята з репертуару.

Вдалим до певної міри розв'язанням радянської тематики була опера „Розлом" (1928 р.) молодого композитора (нині померлого) В. Фемеліді. Опера „Розлом" побудована на матеріалі однойменної п'єси Лавреньова про героїчний рейс крейсера „Аврори" в листопаді 1917 р.

На нашу думку,—це найкраща з опер радянської тематики, написаних до 1932 р. Найкращі в опері—масові сцени (обидві картини на крейсері „Аврора"). Хиби опери—це „цитатність" в характеристиках дійових осіб та речитативний характер вокальної фактури. Це була данина часу, коли, шукаючи реалістичного розв'язання проблеми показу радянської дійсності в опері, деякі композитори знайшли вихід у застосуванні речитативу (принципи музичної драми). „Розлом" Фемеліді був відгуком композитора на ті дискусії, що точилися в 1927—28 рр. в музичній пресі, на тему про те, якою мовою має бути радянська опера—речитативною, чи співочою.

Принцип речитативу застосував Б. Лятошинський у своїй опері „Золотий обруч" (1928—29 рр.), написаній на сюжет історичної повісті Ів. Франка „Захар Беркут". Ця опера належала до групи опер історичної тематики (з історії України), яку НКО досить посилено пропагував у своїх замовленнях.

До цієї групи опер належить опера „Дума чорноморська" (або „Самійло Кішка")—Б. Яновського, „Кармалюк"—В. Йориша, „Кармалюк"—В. Костенка.

З погляду музичної цінності опера Лятошинського найбільш цінна, найбільш майстерно побудована. Застосування лейтмотивного принципу (для лейтмотивів використані були галицькі народні пісні), майстерне володіння оркестровою тематикою і формою забезпечили стильову єдність та цільність і монументальність твору. Негативними моментами є: зловживання речитативним стилем, статичність дії (подекуди набуває характеру ораторіальності), надто складна гармонійна фактура, наявність елементів містики й милування поганськими ритуальними епізодами і дуже проблематична історичність в трактуванні сюжету.

Опера Яновського—„Дума чорноморська"—з погляду історичності стоїть нижче, до того лібретто її має хиби з погляду техніки драматургічної побудови сюжету. Цінним в опері є багатство фольклорного матеріалу (турецькі, татарські, польські, венеціанські і українські пісні), яскравість оркестровки і багатство жанрів. Негативним є еклектичність і нерівність музичної мови, „цитатність" і фрагментарність фактури.

Опери В. Йориша і В. Костенка „Кармалюк" дуже відмінні щодо тлумачення постаті цього героїчного ватажка селянських повстань першої половини XIX ст. Йориш розв'язав завдання в плані реалістичного показу Кармалюка, широко, але некритично використавши матеріали українських буржуазних драматургів.

Але, почуваючи хибність такої драматургічної концепції, він припустив ризикованого експерименту в епізоді, де переніс дію в радянські часи, показавши в палаці Янчевського дитячий радянський садок.

Цей експеримент (правильніше назвати це трюком) ніяк не виправдано драматургічно. Цим автори опери ще раз підкреслили невірність ідейної концепції твору.

В лібретто Костенка постать Кармалюка розкрита в плані історичної перспективи правильніше, правдивіше.

З погляду музичного, опера Костенка різностильова, еклектична за своєю музичною мовою, але приваблює слухача своєю мелодійністю і широкорозвиненим вокалом, глибоким психологізмом у розкритті характерів дійових осіб.

Опера Йориша приваблює вдало побудованими жанровими сценами, введенням комічних персонажів, театральністю. Але її фактура еклектична своїм стилем і досить фрагментарна своєю побудовою.

В обох операх широко використано українські народні пісні.

Для повноти огляду музично-театральних творів, написаних до 1932 р., треба згадати про балети „Ференджі“ — Яновського і „Пан Каньовський“ — Вериківського.

Балет „Ференджі“ написано під явним впливом „Червоного маку“ Глієра. Сюжет розкривається за однаковою схемою. В музиці „Ференджі“ ці впливи позначилися в яскравій оркестровці, у використанні „західноевропейських“ танців, в екзотичному трактуванні пісенного фольклору і т. д.

Балет „Пан Каньовський“ Вериківського побудовано на іншому тематичному і музичному матеріалі. Сюжет запозичено з історичної пісні „Про Марусю Богуславку“, „Про Бондарівну“ і розгорнуто в широкий показ класових стосунків поміж феодалами, ремісниками і селянами XVII в. Вся музика побудована на тематиці українських пісень, добре, яскраво оркестрована. Структурним дефектом музики балету є відсутність музично-тематичного стрижня, який тематично об'єднав би музичний матеріал в одно ціле. Обидва балети мали значний успіх у глядача.

Сюжетний матеріал опери К. Данькевича „Трагедійна ніч“ (поставлена в Одесі в 1935 р.) побудовано на епізодах героїчного будівництва Дніпрельстану. В опері розкривається перековування людини, щиро відданої соціалістичному будівництву, подаються широкі картини соціалістичного змагання, радісної праці, повнокровного побуту робітників, народження нової радянської моралі. Сюжет пройнято молодим, радісним настроєм, і цей основний емоційний тонус опери знайшов у музиці Данькевича прекрасне відображення. Щирістю, пафосом молодості, пафосом радісної праці пройняте звучання „Трагедійної ночі“.

Широко використано українську пісню, танок, правдиві і мальовничі жанрові епізоди, глибоко в психологічному плані розкрита внутрішня драма героя опери Дьоми. Музична мова опери співуча, вокальна. Але основним недоліком опери, як музично-драматургічного твору, є її хронікальність, є брак міцного сюжету. Це спричинилося до деякої строкатості музичного стилю. В цілому ж опера Данькевича справляє хороше враження і заслуговує уваги слухача.

Ми дали дуже загальний огляд тих оперних творів, що були створені за час з 1924 по 1934 р. В кількісному відношенні ця загальна картина має імпозантний вигляд і свідчить про значні досягнення українських радянських композиторів щодо опанування складною оперною формою. Але тут же мусимо констатувати сумний факт, що майже всі зазначені опери зійшли з оперної сцени, закінчили своє сценічне життя. Багато доклали рук до цього вороги, які довгий час орудували на музичному фронті (і зокрема по оперних театрах).

Керівництво театрів ставилося до постав нових опер недбайливо, по-халтурному; художникам і режисерам дозволялось безконтрольно експериментувати, в стінах театру часто-густо утворювали атмосферу недовір'я до композитора, що, виростаючи в негласний опір, паралізувало працю колективу над твором. З першого-ліпшого приводу твір знімався з репертуару і його більше не поновлювали.

Але було б невірним лише в цьому шукати причин недовговічності нових опер. Причини ці були закладені і в самих операх.

Перша причина — це невдалі лібретто більшості опер. Лібретто, як правило, замовлялися другорядним, третьорядним драматургам, або й зовсім стороннім для літератури особам, неперевіреним, політично нерозвиненим, або й одвертим ворогам. Лібретто приймалося апаратним шляхом, без належної перевірки з боку фахівців. В наслідок цього композиторові давали для роботи лібретний текст нікчемний в драматургічному розумінні, нехудожній, фальшивий в розумінні сюжету, образу дійових осіб і ситуацій. А це в значній мірі визначало дальшу долю твору, заздалегідь прирікаючи його на провал.

Другою причиною було те, що композитори не знаходили правильних творчих шляхів. Більшість з них була в полоні буржуазно-формалістичних мистецьких канонів: складність музичної фактури, намагання найти щось „нове“, „своє“, оригінальне (за прислів'ям — „хоча б гірше, аби інше“). Багато і шкідливо діяли рапмівські „теорійки“ про класову ворожість музичної класичної спадщини (до якої були зачислені автори кращих опер: Верді, Бізе, Чайковський, Вагнер і інші). Недооцінка пісенності, як оперної специфіки, і бажання розуміти оперу лише як озвучену, покладену на музику; драму (примат речитативу), нерозуміння величезного значення народності, як організуючої і провідної основи в музиці, — вся ця плутанина, що породжувала фальш, схоластику в оперовому мистецтві, випливала, безумовно, з політичної відсталості композиторів, з нерозуміння ними ролі композитора в радянському суспільстві, з відірваності частини композиторів від мас, від соціалістичного будівництва. Правильність цих думок стверджується хоча б тим, що за зразок радянської опери, за останнє досягнення в цьому жанрі певний час вважалась опера Д. Шостаковича „Леді Макбет“ — твір шкідливий з боку змісту і наскрізь фальшивий з погляду музичних образів, мови і стильових спрямовань композитора. Справа дійшла до того, що впливова група членів жюрі конкурсу на радянську оперу висунула тезу, що вимоги радянського сюжету в опері, які викладені в конкурсній програмі, є документом, що має лише „історичне“ (!) декларативне значення (!).

Статті в „Правде“ („Сумбур вместо музыки“, „О балетной фальши“) поклали кінець тому сумбуру, що панував в спантеличеній свідомості композиторських мас і створював класовому ворогові сприятливі умови для діяння в галузі музичної творчості.

„Правда“ в цих статтях гостро і авторитетно поставила перед композиторами вимогу простоти, дохідливості музичної мови і образів, народності, вимогу соціалістичного реалізму, як єдиного, правильного і здорового шляху радянського музичного мистецтва.

На Україні ці лозунги були сприйняті, як заклик до реставрації кращих популярних зразків української класики. Композитор Йориш редагує оперу Артемовського „Запорожець за Дунаєм“, оперу „Наталка Полтавка“. За його прикладом, В. Костенко виготовляє для харківського театру свою редакцію „Наталки Полтавки“. Ці постави користуються любов'ю широких мас, любов'ю цілком заслуженою. Режисер Кавалеридзе екранізує „Запорожця“ і „Наталку“. Успіх цих опер у глядача повністю ствердив правдивість настанов „Правды“: на оперовій сцені зазвучала проста, але виразна, мелодика, широка українська пісня.

Але нині викриті вороги, що орудували на мистецькому фронті України, доклали всіх зусиль, щоб перекрутити прекрасні лозунги партії на свою користь. Всіляко популяризуючи ідею реставрації старих українських класичних творів, вони разом з тим намагалися виключити з творчої уваги композиторів радянську тематику. Написані на радянські сюжети опери нещадно бракувалися, замовлялися опери на дуже віддалені від нашої дійсності теми. Величезна увага була приділена поновленню і переробці прекрасної опери Лисенка „Тарас Бульба“, яка в музичній редакції Л. Ревуцького і в інструментовці Б. Лятошинського зазвучала по-новому, барвисто, яскраво. А „консультанти“ приклали свої руки, щоб отруїти цей твір ідеєю пораженства — апофеозом на честь польського панства.

Шляхи й перспективи українського оперного мистецтва ясні — висвітлити фарбами музичного мистецтва нашу радянську дійсність, героїку боротьби за комунізм. Це мусить бути провідною лінією в нових оперних творах, не забуваючи при цьому відбиття в операх значних подій з минулого. Збагачені правильним розумінням своїх завдань перед суспільством, беручи участь в радісному будівництві нашої прекрасної батьківщини, черпаючи досвід з розкриття своїх попередніх творчих помилок, радянські композитори України спроможні, і доведуть це на ділі, дати не один прекрасний оперовий радянський твір, спроможні разом з усім композиторським активом Радянського Союзу за підтримкою всієї нашої громадськості завоювати світову першість для радянського оперового мистецтва.

Ємельянов

Опера „Щорс“ композитора Б. Лятошинського

За минулі п'ять років після історичної постанови партії та уряду про перебудову музично-художніх і літературних організацій музична культура Радянського Союзу зітхнула повним життям і розгорнулася, давши велику кількість музичних творів різних жанрів і масштабів. Композитори Радянського Союзу створили ряд опер, симфоній, камерних творів, масових (хорів і пісень) і романсів; в манері письма радянських композиторів спостерігається велика простота і щирість; зміст і форма проймаються пульсом нашої радянської дійсності.

Тут, насамперед, треба відмітити прагнення наших композиторів спростити свою мову, зробити її максимально виразною, а також використати народно-пісенний матеріал. Часто композитор, не користуючись фольклором, будує свою мелодику в народно-пісенних інтонаціях.

Гармонійна структура та інші компоненти музичного твору, відповідно до мелодики, у багатьох радянських авторів також набули більш чітких, реалістичних рис.

Радянська Україна, як і весь наш Союз, у повній мірі відбила все сказане про еволюцію стилю радянського композитора. Українські композитори створили за п'ять років багато творів різних жанрів. Серед цих творів є значна кількість таких, що відображують героїку і соціалістичне будівництво нашої чудової батьківщини.

Композитор Лятошинський один з кращих учнів Глієра і один з відомих українських композиторів. Володіючи солідною музичною освітою і великою технікою, будучи хорошим майстром, Лятошинський не уникнув, як і багато з нас, впливів модернізму, з його урбанічною технікою і стилем.

Стиль Лятошинського не залишився незмінним; він пережив велику і глибоку еволюцію. Ця еволюція від модернізму й містичних настроїв поступово, через спрощення музичної мови і фольклор, приводить композитора до тієї манери письма, яку ми спостерігаємо в опері „Щорс“. Композитор, змінюючи стиль і наближаючись до реалізму, часто спирався на нові сучасні сюжети, на революційну тематику (його фільм „Кармалюк“, увертюра на 4 українські теми, обробки українських пісень і, нарешті, опера „Щорс“).

Лібретто опери, складене поетом Рильським, при своїх якостях — і сценічних, і літературних — трохи хронікальне. Наскрізна дія іноді не рельєфна; другорядні персонажі не завжди органічно зв'язані з основною ідеєю. Образ Щорса в лібретто є на першому плані, але даний далеко не повно і не завжди досить глибоко. Загальний стиль музики Лятошинського — монументально-героїчний (іноді з ліричними моментами, яких в опері небагато і не вистачає; вони ж не є кращими ланками опери).

„Щорс“ — це друга опера Лятошинського. Між першою („Золотий обруч“) і другою лежить великий творчий шлях композитора.

Повертаючись до стилю Лятошинського, відмітимо, що еволюція його торкнулася різних сторін творчості композитора. Звернення автора до фольклору не приводить його до механічного використання народних мелодій; мелодії ці органічно зв'язані з музичними моментами, де мелодика автора є оригінальною. Вся опера написана однією мовою, без зривів або стилістичних ваган. Завдяки фольклорові мелодика автора стала більш пластичною і вокальною; в речитативах вона менш проста і тому менш виразна; це походить від трохи насиченої гармонійної структури речитативів, що ускладнює їх безпосереднє і живе сприймання. В аріях, ансамблях і хорах ця хиба відсутня; і можна сказати, що ансамблі і хори є кращими місцями опери. Гармонійна мова їх, ритміка і проста форма сприяють їх виграшності й сприйманню. Поліфонія опери проста і часто нагадує підголоски народних хорів, як і форма окремих номерів опери, сцен і цілих картин. Мова автора досить коротка; довгот не відчувається.

Образ Щорса даний композитором у героїчному плані (в основному); є моменти, що малюють Щорса і з інших сторін: його організаторські здібності, його хоробрість, чутливість до людей. Як і лібретто, особа Щорса дана не зовсім повно.

Хотілося б більшої глибини, але при зазначених вище особливостях лібретто, побудованого трохи хронікально, композиторові довелось бути в контакті з текстом; звідси не зовсім повне змалювання особи легендарного героя Миколи Щорса.

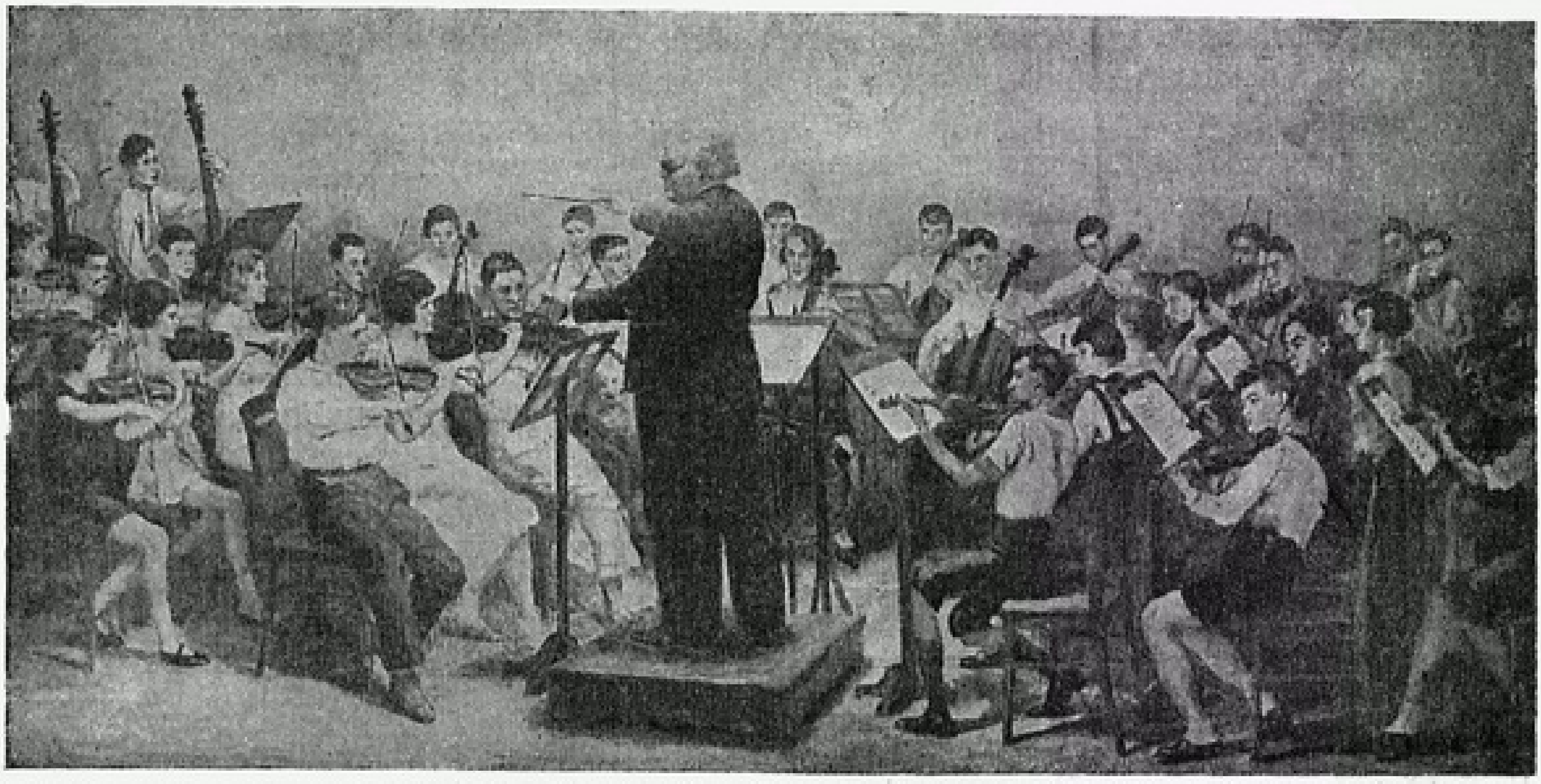
Інші персонажі не так виступають на перший план і в музиці, що знов таки зв'язане з лібретто.

Кращими місцями опери є хори і моменти сатиричні („Ой, що ж то за шум", сцена з симулянтами і пісня п'яного дядька). З двох арій Щорса друга сильніша (IV картина); ця арія більш емоційна.

В цілому опера „Щорс" є кроком вперед на творчому шляху композитора, в розумінні більш простої і ясної манери викладання музичних думок, в розумінні наближення до реалізму і народно-пісенного стилю.

Володіючи великою оркестровою технікою, композитор повинен дати в партитурі опери „Щорс" багато фарб, рухів і емоційної насиченості. Ми не маємо сумніву, що композитор Лятошинський з цим завданням справиться добре і що його опера пролунає широким масам нашої батьківщини як світлий спогад про легендарного Щорса.

В. Грудін



Дитячий оркестр під управлінням проф. Столярського. **З картини художника Муцельмахера.**

Перша симфонія К. Данькевича

К. Данькевич (народ. 1905 р.) закінчив Одеську консерваторію в 1929 році по класу композиції у В. А. Золотарьова і П. І. Молчанова та по класу рояля у М. І. Рибіцької. Далі К. Данькевич розвиває свою музичну діяльність в трьох напрямках: композиторському, виконавницькому (фортепіано) і педагогічному.

В 1930 р. він одержує премію на українському конкурсі піаністів. Тепер він доцент Одеської консерваторії з історії музики і теоретичних дисциплін та музичний керівник Одеської кіностудії.

Як композитор, К. Данькевич за роки своєї творчої діяльності показав себе в різноманітних жанрах. В його творчому багажі є струнний квартет, ряд дрібних інструментальних творів, понад 20 романсів, ряд фортепіанних творів, обробки молдавських народних пісень, опера, яка йшла протягом двох сезонів в Одеському театрі опери і балету, дитяча опера „Аистенок“ (що йде тепер в Одеському дитячому театрі) і цілий ряд музичних праць для драматичних театрів Одеси та для кіностудії.

Останній великий твір К. Данькевича — це його перша симфонія, створення якої є творчим рапортом композитора до XX річниці Жовтня.

К. Данькевич — молодий радянський композитор, який перебуває в стадії інтенсивного росту і творчого „становлення“. В своєму розвитку він пройшов мимо захоплення формальним експериментаторством, мимо орієнтування на модне в свій час „сучасництво“, віддавши лише данину (в ряді дрібних своїх творів періоду 1929—30—31 рр.) захопленню зовнішньою агітаційною схемою, яка намагалася підмінити собою справжню революційність і соціальну глибину музичних образів.

Справжні джерела, на яких зросла творчість К. Данькевича — це, насамперед, російська музична школа XIX віку, Чайковський, Бородін, почасти Глазунов, народна пісенна творчість. Цей здоровий вплив класичних та народних зразків і став для К. Данькевича тим міцним фундаментом, на якому він поступово створює будівлю своєї творчої індивідуальності.

На творчість К. Данькевича впливали почасти також і здорові елементи французького імпресіонізму (вплив, звичайно, інтонаційного, а не змістового порядку), що відчувається в деяких інструментальних творах, зокрема в скерцо симфонії. Вокальні твори К. Данькевича в ряді випадків носять на собі сліди впливу романсової творчості Рахманінова. Моменти згущеної емоційної напруженості, особливо в театральній музиці композитора, споріднюють його щодо форми виразу з веристами. Деякі музичні епізоди з опери К. Данькевича свідчать також про уважне вивчення ним вагнерівських партитур.

Говорячи про вплив на творчість К. Данькевича кращих представників російського музичного мистецтва минулого сторіччя, не слід думати про епігонство або еклектику, бо цей вплив композитор не переносить на свої твори механічно в своїй конструктивній схемі. Це особливо помітно при аналізі симфонії К. Данькевича, яка місцями близька духом найбільш здоровим оптимістичним елементам творчості Чайковського. Однак, ритмічна конструкція симфонії, відсутність характерних для Чайковського довгих ходів, що переходять у проміжні партії, а також способи розробки народного тематичного матеріалу—все це у К. Данькевича в достатній мірі самобутнє і індивідуальне.

Якщо у відношенні гармонійної мови, не зважаючи на окремі безумовно оригінальні способи, композитор ще не розгорнув повністю своєї багатообіцяючої індивідуальності, то щодо мелодичного дарування можна вже говорити про К. Данькевича, як про композитора, що має досить чіткий і характерний для себе мелодичний колорит, який особливо відчувається в його вокальних творах.

Говорячи про музичну мову композитора, треба також підкреслити, що елементи поліфонізму розвиваються в його творчості цілком органічно. Цінне те, що будьякі способи музичного виразу, які застосовує в своїй роботі композитор, ніколи не використовуються ним, як формальний засіб, а завжди підпорядковані логіці викладу музичної думки.

Для К. Данькевича, як композитора, характерне серйозне і свідоме ставлення до своєї діяльності. В його творчому кредо насамперед пристрасна відданість ідеалам нашої епохи. Композитор у своїй практичній роботі ставить метою досягти того, щоб творчість його мобілізовувала і давала наснагу, організовувала б емоції радянських мас слухачів. Композитор справедливо вважає, що, спираючись на народну творчість і в любовному критичному вивченні класичної спадщини та в органічному зв'язку з останньою, він повинен черпати сили для свого дальшого розвитку.

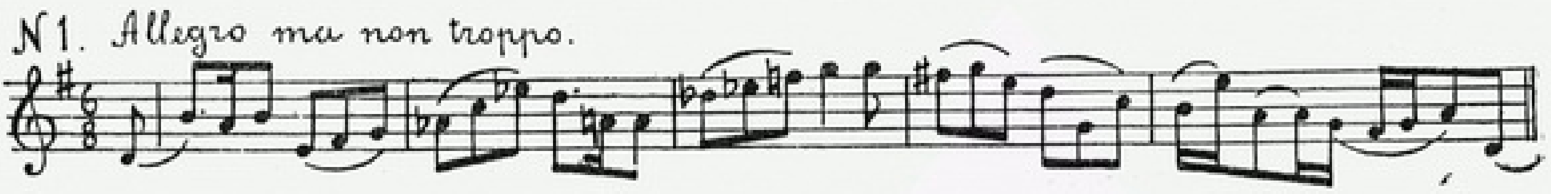
* * *

Перша симфонія К. Данькевича, присвячена XX-річчю Жовтня, побудована в основному за класичною симфонічною схемою. Вона складається з чотирьох частин. Поряд з власним тематичним матеріалом автор використав для симфонії чотири українські народні пісні: „Ой, посіяв мужик гречку“, „Туман яром“, „По опеньки ходила“ і „Ой, піду я полем-лугом“.

Симфонія К. Данькевича має певну програмність у кожній з своїх частин. Якщо в першій частині автор поставив перед собою мету—відобразити в музичних образах радісне сьогодні Радянської України, то в другій частині він звертається до далекого тяжкого минулого українського трудового народу. Скерцо—це світовідчування самого композитора в дійсності, що оточує його, а фінал—народне радянське свято, насичене бурхливою веселістю.

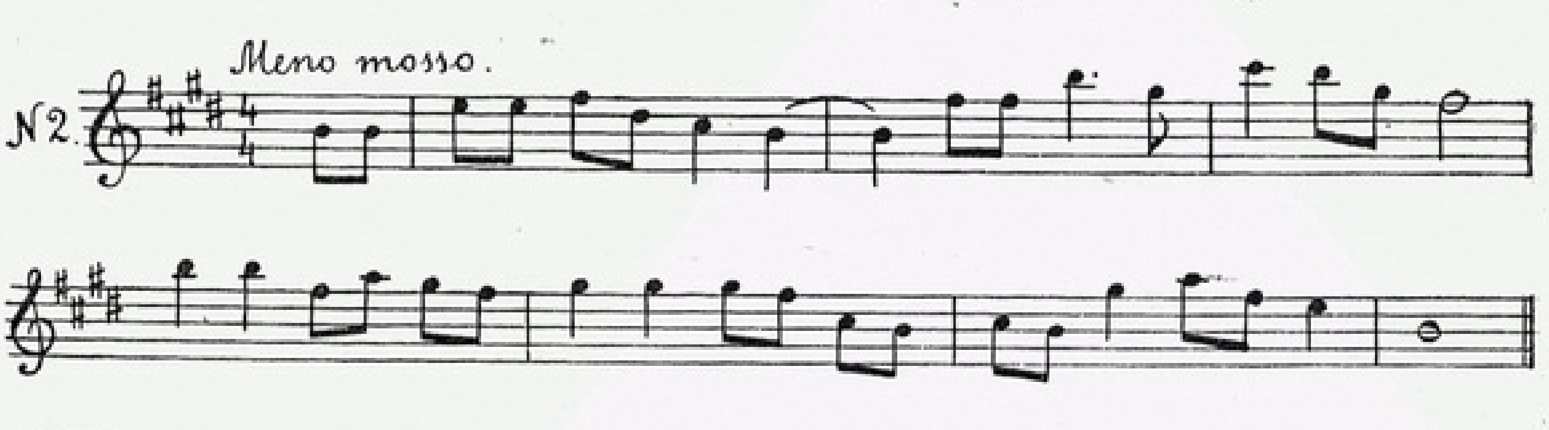
Перша частина симфонії К. Данькевича має форму сонатного алегро. Не зважаючи на використання в основному класичної форми сонатного алегро, у К. Данькевича є характерні відхилення. Насамперед відмітимо те, що вступ першої частини засновано на тематичному матеріалі побічної партії. Потім іде експозиція струнною групою головної теми (див. приклад № 1).

N1.



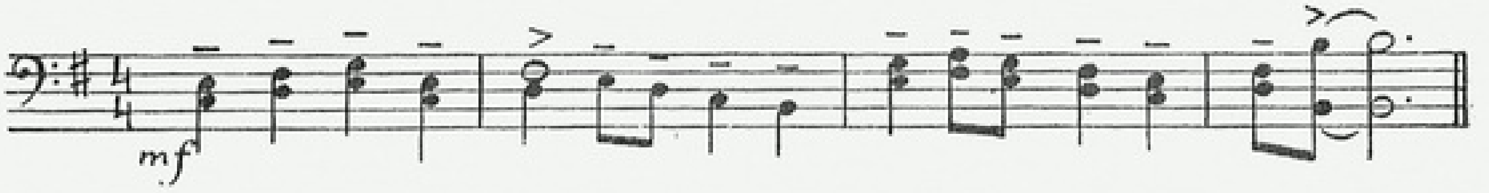
Ця широка співуча тема викладається на одному диханні і вливається без ходу, безпосередньо в побічну партію (народна пісня, див. приклад № 2).

N2.



Побічна тема проходить в оркестрі вперше в комбінації пікколо і двох флейт, фагота і двох кларнетів. Кінцева тема дуже невелика—характеру заклику (див. приклад № 3).

N3.



Розробка починається з фугато 1—2 скрипок, побудованого на головній темі. Остання розвивається у струнних в подвійному контрапункті з побічною темою у дерев'яних і наскрізними ходами валторни та труб. Далі мідною групою вливається в розробку прикінцева тема на фоні енергійного руху струнних. Головна тема знову звучить тепер уже з великим патетичним піднесенням. Загальне tutti зривається, іде велике соло гобоя на матеріалі побічної партії, на фоні імітаційного малюнку струнної групи з матеріалу головної теми. Як ехо звучить прикінцева партія і починається реприза з соло кларнета.

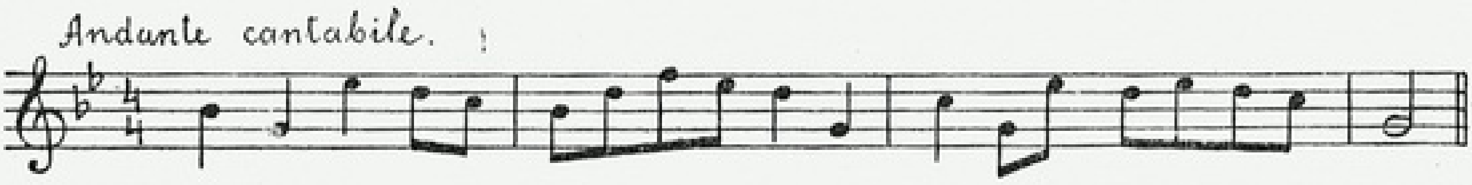
Вона значно скорочена в своєму розвитку. Виникає велике наростання і переможно звучить побічна тема, якій композитор тут надає значення прикінцевої (прикінцева партія сама по собі в репризі не використана).

Після зриву загального tutti в останніх восьми тактах знову з'являється спокійний кінець вступу першої частини, що створює їй, за задумом автора, ніби закінчене музичне облямовування.

Друга частина симфонії (Andante cantabile) побудована на одній темі (з оригінальною підтемою автора, що розкриває образ народного стогону) у варіаційній формі, при чому варіації невідривні одна від одної і йдуть одна за одною в своєму спільному розвитку.

Тема (народна пісня „Туман яром“, див. приклад № 4) починається у струнної групи (композитор хотів надати цьому початкові характеру народного хору). На мигтючому звучанні флейт, 1—2 скрипок і арфи тема з'являється у кларнета, переходить до віолончелей, гобоїв, валторн, і після невеликого, але концентрованого наростання тема звучить tutti з драматичним пафосом. Піднесення завмирає. На фоні стогону валторн тема проходить у скрипок і загасає у флейт і кларнетів на фоні флажолет струнної групи.

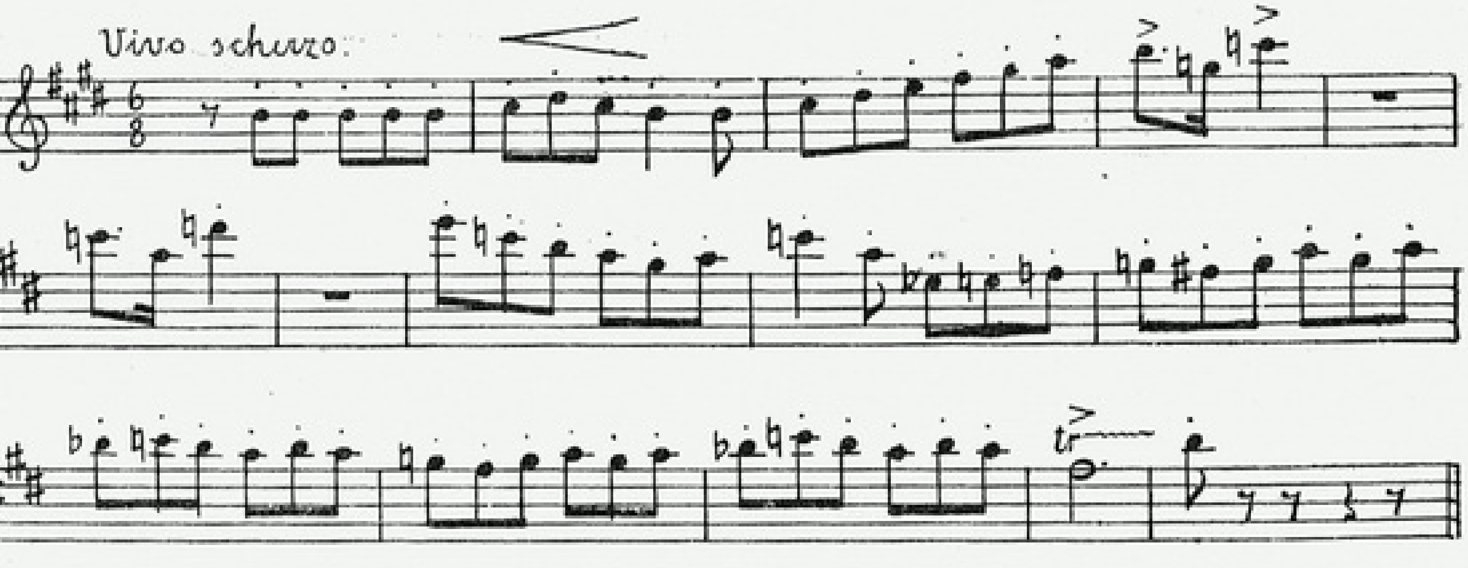
N4.



Друга частина симфонії К. Данькевича невелика за обсягом і свідомо витримана автором в одному строї (g moll). Це зроблено тому, що композитор підпорядковував розвиток теми ідейному задумові даної частини, що, за його твердженням, не допускав включення іншої контрастуючої теми.

Третя частина симфонії (скерцо) написана в складній пісенній формі. В цій частині виключно цікаве соло гобоя (головна тема скерцо, див. приклад № 5).

N5.

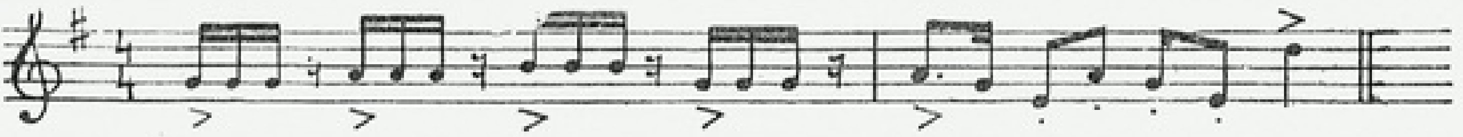


Воно на фоні акордів спікато струнної групи звучить, цілком відповідаючи призначенню скерцо (жарту). По середині першої частини скерцо у труб і тромбонів проходить мотив прикінцевої партії першої частини симфонії.

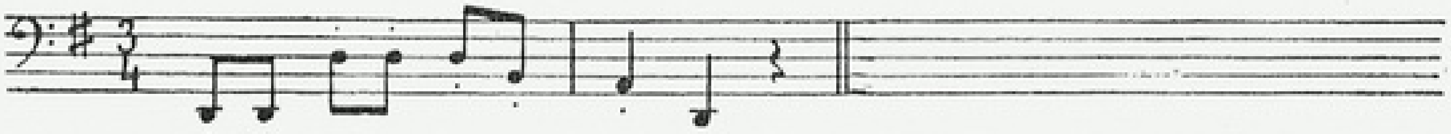
В тріо, що має характер споглядально-інтимної ремінісценції, цікавий ритмічний перебій (5/8—6/8). Закінчується скерцо радіючим сміхом tutti, після зриву якого проходить ефектна загасаюча перекличка духової дерев'яної групи і останні два ривки pizzicato струнної.

Фінал симфонії має рондоподібну форму. Він починається могутнім tutti всього оркестру. Тема (див. приклад № 6) розвивається єдиним напливом і вливається в першу побічну партію (див. приклад № 7) ходоподібного характеру в канонічному розвитку. Далі йде друга побічна партія у альтів (див. приклад № 8), потім вона проходить в каноні у піколо і фагота на фоні витриманих нот 1—2 скрипок і потім гостро звучить у струнної групи (pizzicato).

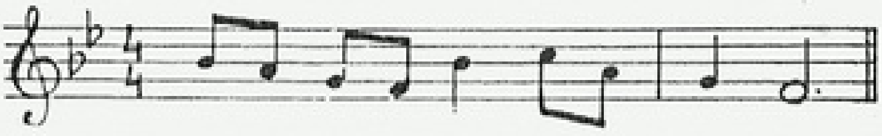
№ 6.



№ 7.



№ 8.



Далі йде невеликий хід, побудований на матеріалі першої побічної партії. Цей хід наростає і виливається в повторення головної теми. За нею йде повторення в новому строї першої побічної партії в зовсім іншому характері. Якщо перший раз вона звучала у дерев'яної групи скерцоподібно, то тепер у мідної групи вона набуває наказово закликаючого звучання. За нею звучить друга побічна партія в грандіозному tutti. Як контраст потім вона проходить у гобоя при акомпаніменті двох кларнетів і валторни і потім легко звучить під сурдинами у струнної групи (паралельними септакордами).

Невеликий хід до коди і радіюча святкова кода, побудована на матеріалі першої побічної партії.

* * *

Першу симфонію К. Данькевича найменше можна назвати початкуючим твором. Це плід творчої роботи молодого майстра, який опановує великий симфонічний жанр, важливий етап цієї роботи на даній стадії розвитку композитора.

Симфонія в цілому безумовно вдалася авторові. Вона своєю появою збагачує недосить ще широкий розділ симфонічних творів українських радянських композиторів і буде, безперечно, частим гостем концертної естради.

Симфонія легко сприймається. Вона повна оптимістичної наснаги і, кінець-кінцем, звучить піднесено і життєстверджуюче. У симфонії немає індивідуалістичного суб'єктивізму, навіть у частині з автобіографічним відтінком (скерцо). І з другого боку, вона не перевантажена надмірною звучністю і нарочитими ефектами, які могли б сурогатувати її піднесеність.

Вплив симфонії досягається і її ідейною ясністю та щирістю її внутрішнього дихання і цілим рядом її композиційних переваг (зрівноваженістю частин, достатньою метричною і модуляційною різноманітністю, особливо ритмічною концентрованістю її матеріалу).

Ритмічна конструкція симфонії (відсутність довгих ходів, ущільнення темпів) є, взагалі кажучи, особливо відмінною її властивістю. Вона зберігає твір від в'ялості і структурної пухкості і надає йому живого пульсу та особливої навальності, яка добре характеризує той ідейний зміст, який вона закликана трактувати.

Цікаво відмітити, що народні теми, які послужили матеріалом для симфонії, завжди розробляються композитором як цільний організм, а не фрагментарно. При розробці народного тематичного матеріалу композитор не вдається до штучного нав'язування чужих гармоній, а черпає гармонії з особливостей ладового профілю самої пісні, добиваючись переконливого і щирого звучання. Оригінальні мелодії композитора також оточені природним гармонійним середовищем, що і сприяє більш органічному злиттю власного тематичного матеріалу з народним.

Порівнюючи музичну мову першої симфонії К. Данькевича з його попередніми творами для оркестру, можна з задоволенням відмітити подолання автором тієї деякої різностильності, що була характерна, наприклад, для його опери, а також успішне виживання надмірної емоційної нестриманості, властивої для ранніх симфонічних творів автора (зловживання частими кульмінаціями). Наростання в симфонії здійснені з достатнім почуттям міри.

З усіх чотирьох частин симфонії тільки перша, на наш погляд, заслуговує серйозних критичних зауважень. З решти, особливо скерцо, може дістати загального схвалення. Чудово звучить і фінал, цілком відповідаючи своєму ідейному задумові. Нам здається, однак, що якби побічні партії більш контрастували одна одній, фінал ще виграв би у своїй барвистості.

В Andante автор вигідно показав себе з боку свого драматичного дарування і з боку володіння оркестровими фарбами. Однак, будучи само по собі закінченим і дуже вразливим музичним епізодом,— анданте трохи не відповідає тому ідейному змістові, який викладено в кредо композитора. Автор трактує кульмінацію, як народне повстання. Але повстання завжди має організуючий початок, отже в кульмінації повинна з'явитися характеризуюча цей початок нова енергійна, організуюча бойова тема, що розвивається далі у відповідності з концепцією епізоду. В справжньому ж своєму вигляді анданте можна трактувати лише як наростання народного гніву, розпростування плечей, як визрівання у свідомості мас тенденції до повстання. Ми вважаємо, що автор погодиться з цим корективом ідейного змісту його твору.

В першій частині симфонії треба визнати невдалим повторення в самому кінці після зриву загального tutti останніх тактів вступу. Це є непотрібним придатком після природного закінчення частини і створює таке становище, що перші три частини симфонії закінчуються на піаніссімо.

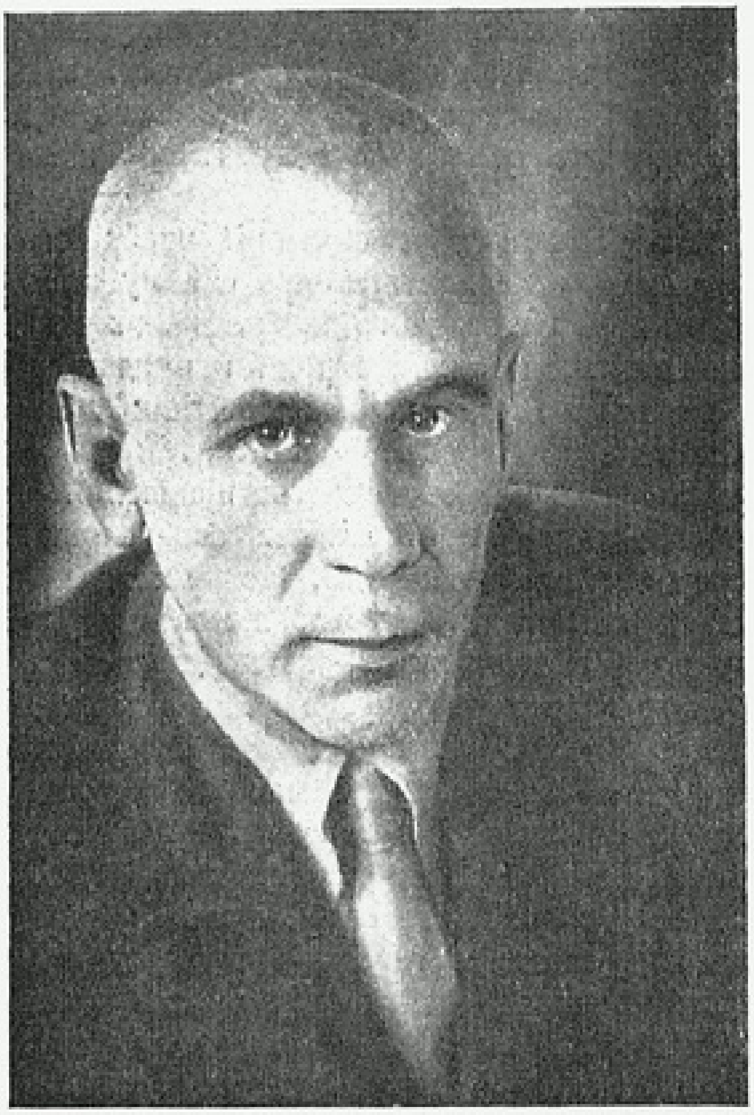
К. Данькевич обрав для своєї праці класичну схему симфонії. Це не маловажливий позитивний фактор з погляду випробування власних сил на новому жанрі. Однак, з другого боку, в першій частині симфонії відчувається деяка скованість творчості композитора обраною формою, яку композиторові в дальших творах слід сміливіше і критично перемагати.

Недосить яскраво, на наш погляд, здійснена експозиція головної теми першої частини. Вона відразу не укладується у свідомість слухача. В ряді перехідних моментів відчувається деяка розрідженість інструментовки. Проте композитор загалом вдало справився з формою сонатного алегро, в якому витримана перша частина симфонії.

Творчість К. Данькевича відрадна нам своєю життєрадісністю і глибокою емоційністю. Від талановитого композитора треба чекати дальших великих симфонічних творів, де індивідуальна манера музичного мислення автора дістала б найяскравішого відображення. Запорукою цьому є його перша симфонія—гідний творчий рапорт до великої річниці.

Б. Савінов

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР



П. Глушков—концерт D-dur для скрипки і симфонічного оркестру

Творчість композитора П. Глушкова порівняно мало відома широкому радянському слухачеві. Проте, приємні, досить мелодичні і ясні своєю фактурою твори безперечно скоро знайдуть своїх прихильників.

Петро Тарасович Глушков народився 1889 року в Одесі в сім'ї учителя. Навчався в музичній школі в Херсоні, потім Миколаєві. Пізніше, 1908 р., вступив до Петербурзької консерваторії по класу спеціального фортепіано (проф. С. Ф. Цурмюлен). Через чотири роки Глушков перейшов в клас композиції до проф. Н. А. Соколова; одночасно працював акомпаніатором оперного класу консерваторії та періодично виконував обов'язки концертмейстера кол. Маріїнського театру. До цього часу відносяться перші його спроби в галузі композиції (романси, балетні мініатюри, дрібні фортепіанні твори). Наприкінці імперіалістичної війни він був зарахований до музикантської команди однієї з частин петроградського гарнізону. Після Жовтневої революції Глушков виїхав до своїх рідних на Україну, до невеличкого міста Олександрії, де працював як піаніст, педагог і композитор. В ці роки він написав фантастичну оперу „Жуть“ на лібретто і за участю поета Л. Чернованова. Далі, біля двох років, був викладачем Вітебської консерваторії (клас спеціального фортепіано). Щоб закінчити свою музично-теоретичну освіту, Глушков вступив до Київської консерваторії. Під керівництвом проф. Лятошинського Глушков протягом двох років проходить контрапункт, фуги і форми музичних творів, і закінчує 1925 року консерваторію. За цей період він написав: струнний квартет, ф-п тріо, кілька музичних оформлень п'єс для російського драматичного театру та дрібні форми для фортепіано та інших інструментів. Після закінчення консерваторії Глушков працював у Дніпропетровську: викладав теоретичні дисципліни в музичному технікумі, був акомпаніатором в театрі опери і балету, а пізніше працював, як піаніст і композитор, в обласному радіокомітеті. 1933 року Глушков повернувся до Києва. Перші два роки викладав музичне виховання в трудшколі, на початку 1936 року був запрошений до Київської державної консерваторії викладачем теоретичних дисциплін.

До цього часу Глушков написав понад 60 творів різних жанрів. Переважна більшість—це камерні твори: романси, квартети та дрібні фортепіанні п'еси.

Інтенсивна творча діяльність Глушкова припадає на останні кілька років, зокрема, на час його перебування в Києві. До найкращих його творів можна віднести: 2 струнний квартет, сюіту для струнного квартету на теми українських народних пісень, 4 ліричних романси на слова Пушкіна („Цветок засохший“, „Не стану я жалеть о розах“, „Не спрашивай“, „Как грустно мне“).

Плодом творчої роботи цього року є щойно створений концерт для скрипки в супроводі симфонічного оркестру. Це найбільший твір Глушкова, написаний ним до XX річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції.

* * *

Концерт для скрипки в супроводі симфонічного оркестру D-dur побудований на основі українських народних пісень.

Три його частини такі:

1. Moderato.
2. Andante.
3. Allegro.

Перша частина викладена у формі сонатного allegro. Її основне зерно—широка співоча тема оповідального характеру—народна лірична пісня „Тихо, тихо Дунай воду несе“. Це один з варіантів відомої пісні.

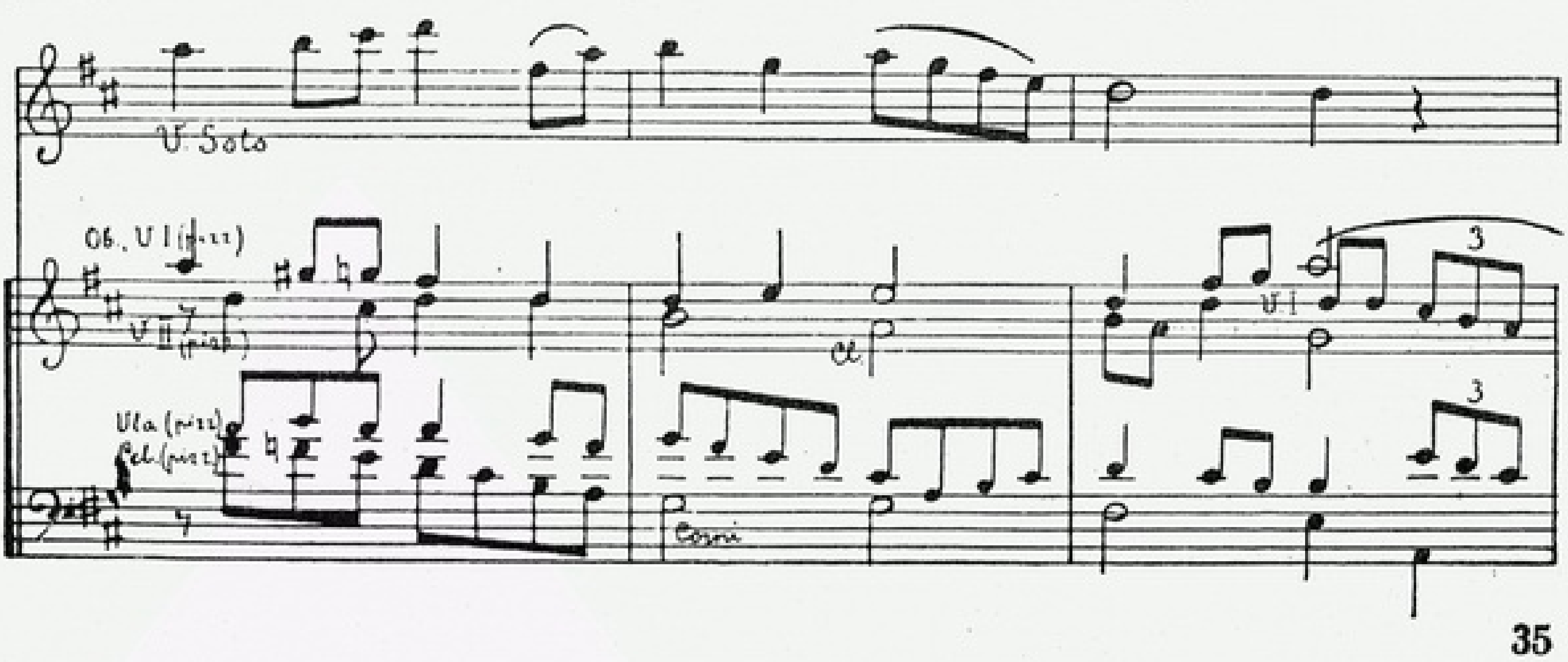
Оркестровий вступ відразу починається з цієї пісні. Вона проходить цілком майже без змін. Спочатку першу її частину (перше коліно) виконують валторни, далі її продовжує (друге коліно) струнна група інструментів. Фоном служить витримана нота „ля“ (домінанта). Все це подано в лагідних, спокійних оркестрових фарбах. Після вступу досить поширений хід приводить до кадансу в тональності домінанти. Три такти скрипки solo вводять до головної партії. Вона цілком проходить широкою кантиленою в партії скрипки. Прагнення до рухливості голосів у супроводі оркестру не заважає основній темі (див. приклад № 1).

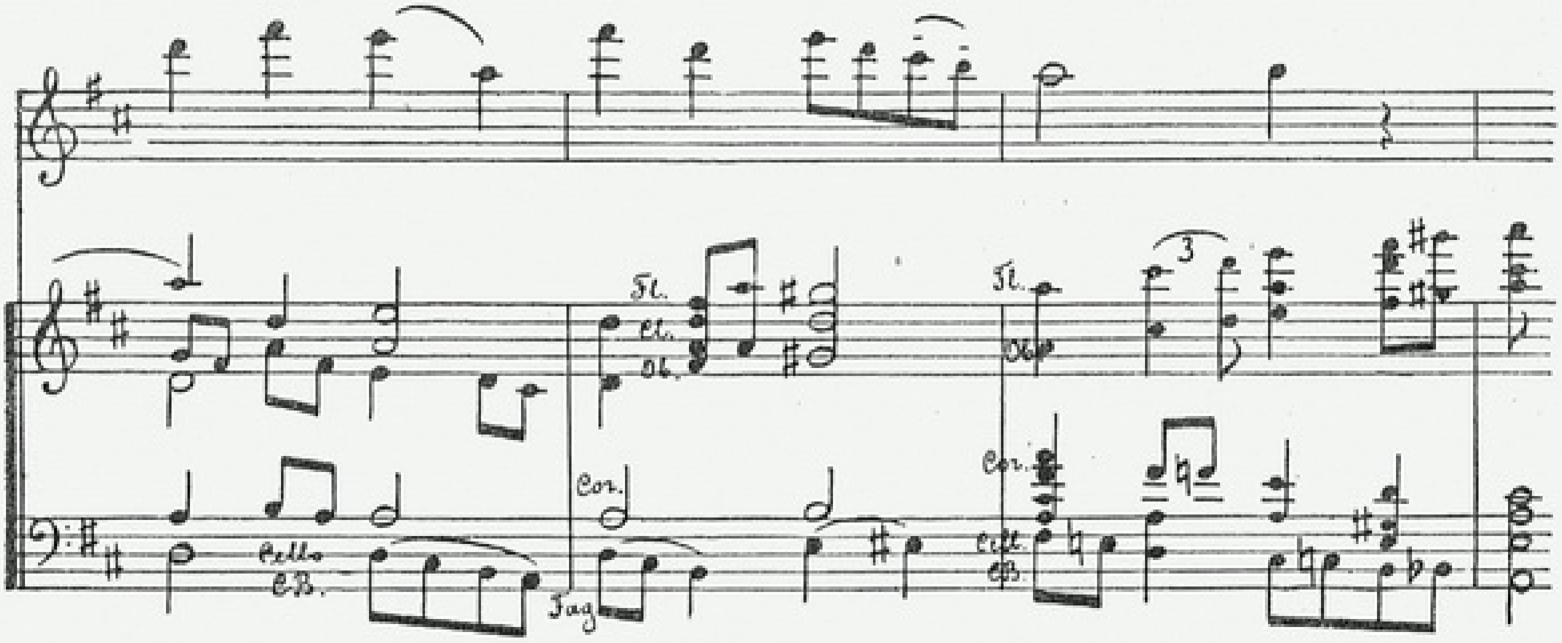
Лауреат Всесоюзного конкурсу музичних виконавців, виконавець скрипкового концерту D-dur П. Глушкова — Беба Притикіна.

Далі йде досить велика сполучена партія. Вона побудована на мотивах головної партії. Основних цих мотивів—два. Перший—цілеспрямований і набуває характеру надзвичайної напруженості, навіть, в дальшому,—деякої урочистості, зокрема, в кульмінаційному пункті—сполученої партії (див. приклад № 2).

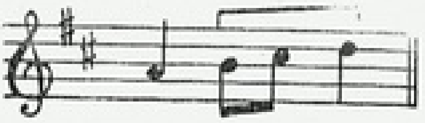
Другий мотив в основі своїй виходить від першого—поширений і значно рухливіший (див. приклад № 3).

N 1.

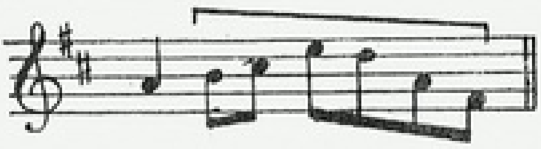




№ 2.



№ 3.



Він вносить гру, рух, дає змогу розквітнути оркестровим фарбам, і не даремно автор перекидає його з такою прозорою легкістю в партію скрипки, метрично подрібнює його, підкреслюючи тим самим його легковійність (див. приклад № 4).

Далі йде коротке заспокоєння. Знесилена тема-пісня (перша фраза) провадиться в скрипці. Це — ніби реакція.

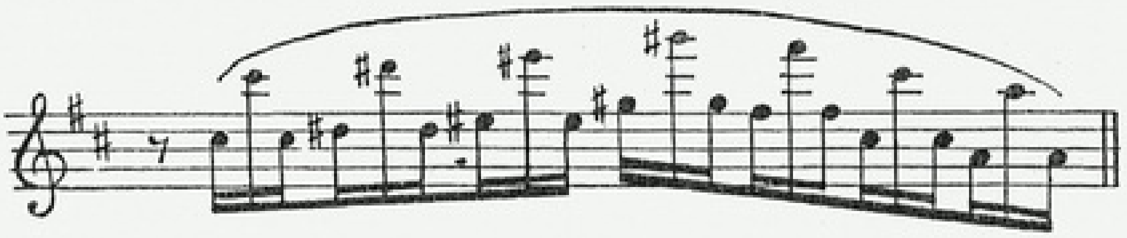
„Пливи, косо, тихо за водою,
А я піду услід за тобою“.

В оркестрі знову почувається деяке хвилювання: короткі пасажі набігають один на один і спрямовані вгору. Їх підхоплює скрипка. Переклик оркестру з скрипкою надає характеру змагання. Ці пасажі перекриває лаконічний мотив у тріолях, який секвеціоподібно повторюється, перекликаючись з оркестром (див. приклад № 6).

Три такти скрипки solo зміцнюють нову тональність (сі мінор) і приводять до побічної партії.

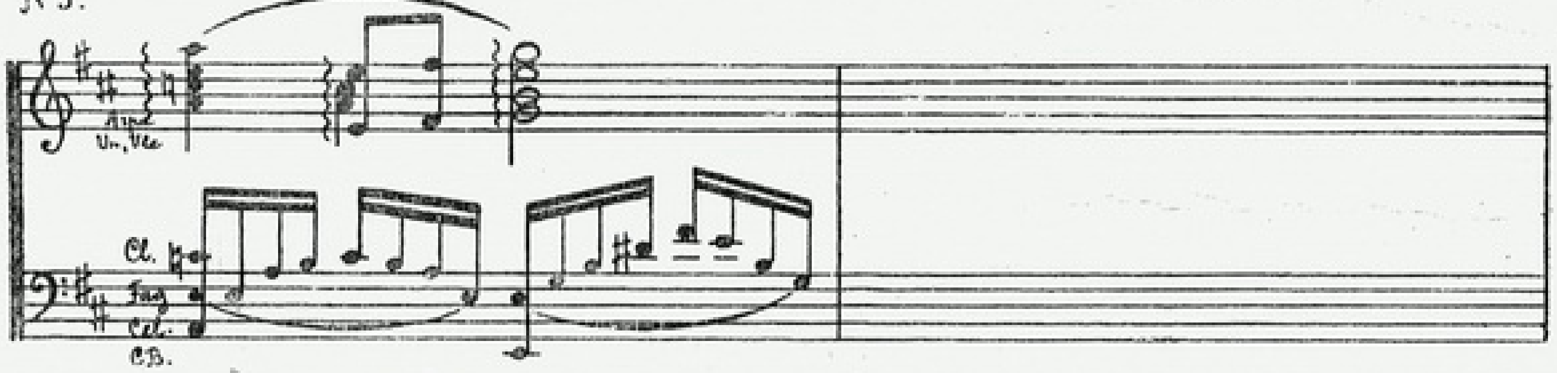
Як видно вже з головної та „сполученої“ партії, виклад музичного матеріалу нагадує нам уже знайомі засоби письма.

№ 4.



В tutti обидва мотиви зливаються в єдине; спочатку mezzo forte (див. приклад № 5).

№ 5.



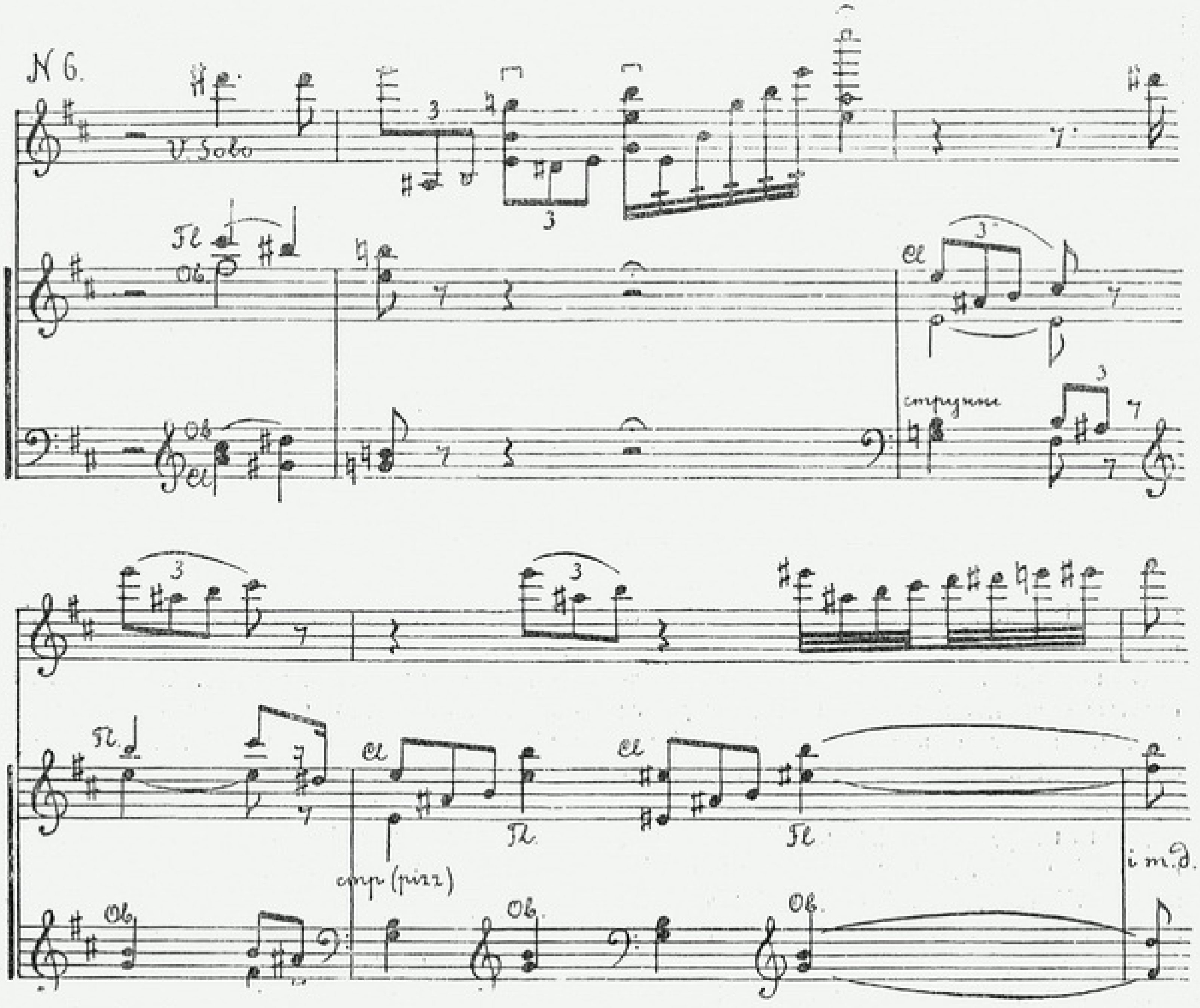
Потім секвенція приводить до згаданої кульмінації. Тут, перший мотив — патетичний. Fortissimo звучить мідь; починають труби, потім вступають тромбони. Йому схвильовано відповідає другий мотив у струнній групі.

В своїй творчості, зокрема в концерті, автор тяжіє до Чайковського. Характерні ходи, секвенції, каденції та ін. зближують творчість Глушкова з стилістичними ознаками музичної мови великого російського композитора. Особливо яскраво це помітно з прикладу № 5 (аріозно-романсова побудова), а також з прикладу № 6 (характерні спади мелодії на повторенні послідовностей IV—V ступенів).

Побічна партія (паралельний мінор) відтворює цілком народну пісню „Зеленая ліщинонько". Характер самої пісні не набагато протилежний першій. За своїм текстовим змістом, а також характером мелодії, обидві пісні—ліричні; друга за своїм мелодичним мінором навіть оповита сумом.

Проте, ця пісня—тема в побічній партії концерту справляє враження контрасту.

Тема побічної партії починається у гобоя. Перше коліно пісні проводить цілком гобой. Ще далеко до закінчення її вступає фагот та імітує цю пісню. Аж до закінчення першого коліна скрипка тримає легку трель



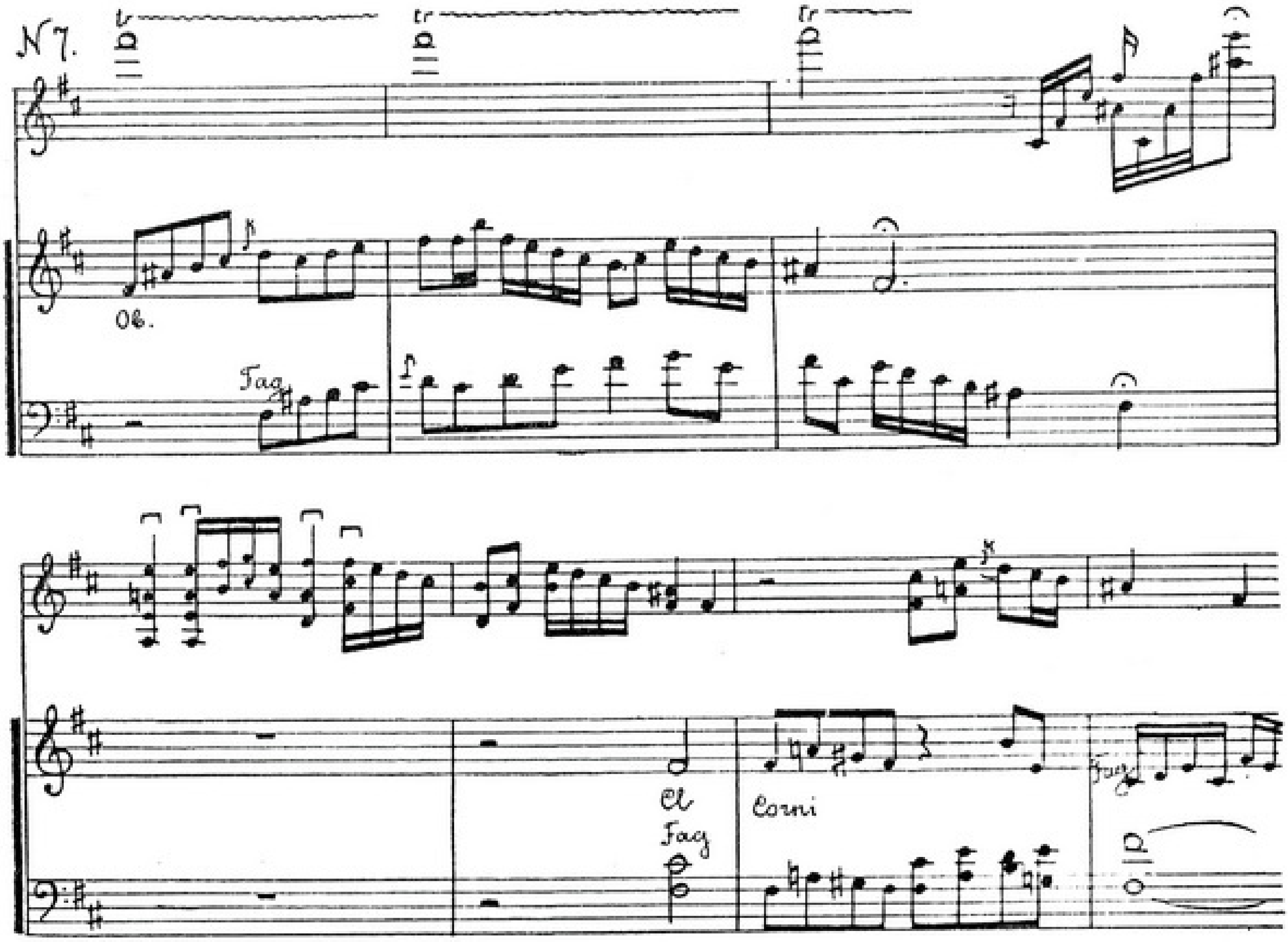
на домінанті. Після короткого, але стрімкого пасажу на фермато оркестру, скрипка бере ініціативу і перехоплює дальше проведення теми. Друге коліно провадить виключно скрипка без супроводу оркестру. Паралельні квінти, властиві українській народній пісні, звучать енергійно і свіжо. Кінцеву частину пісні-теми по черзі виконують скрипка і оркестр.

Надзвичайно винахідливий розплід проведення побічної партії між солюючим інструментом і оркестром. Дуже хороше використання поліфонічних засобів (імітація) при яскравому збереженні стилю української пісні. Особливо своєрідно звучать паралельні квінти і каданс наприкінці першого періоду (V ст.).

Сама мелодія пісні, хоч побудована в сі мінорі, тяжіє до домінанти. Треба підкреслити, що композиторові пощастило зберегти в цій „обробці" пісні-теми ладотональний характер її і не спокушатися на підкреслення тоніки шляхом підведення I ст. сі мінору (див. приклад № 7).

Розробка складається з ряду побудов на елементах обох партій. Автор широко застосовує поліфонічні засоби письма: сполучення уривків двох тем, імітація та ін. Напр., в allegretto флейта виконує перше коліно (музичне речення) побічної партії

№ 7.



в мажорі; цей же уривок теми проводить віолончель, потім підхоплює скрипка.

В першій побудові майстерно поєднуються елементи обох тем, при чому друга тема провадиться в партії скрипки і набирає варіаційного характеру (див. приклад № 8)

Друга побудова варіює в тріолях уривка головної партії. Далі на елементах побічної партії побудований стрімкий хід (poco agitato), що розривається ланцюгом модулюючих акордів.

Знову в партії скрипки на фоні органного пункту (домінанта) проходять уривки першої теми. Але звучить вона тепер глухо і боязко. Дует віолончелей відповідає їй лаконічно і виразно. Це доповнення побудовано в гармонійному мажорі.

Порівняно слабка скрипкова каденція. Формально в ній використано елементи обох тем; є трелі, гами, терції. Пасажі перебігають з верхнього регістру в нижній. Проте, це все куцо, мало логіки в розвитку музичної думки. Можливості інструмента майже не використані.

Цікаво зроблено, щодо задуму, репризу. В ній, власне, відсутня побічна партія. Після каденції реприза починається з викладу першої теми в партії скрипки. Це— повернення до конкретного образу пісні, до її лірики. Широка задумлива пісня ллється невпинним струмом. Оркестр монотонно, стримано повторює один узор. І тільки в скрипковій групі легкий рух—pizzicato імітує набігання хвиль, а флейти, чергуючись з кларнетами, нагадують плеск води. В цьому періоді проведення головної партії ніби втілюється програма пісні:

„... козак молоденький
Сидить собі, на скрипочку грає,
Струна струні стиха промовляє:
Нема краю тихому Дунаю...
Нема впину вдовиному сину..."

(див. приклад № 9).

У репризі, замість побічної партії,—хід на матеріалі другої пісні, що приводить до бучної коди.

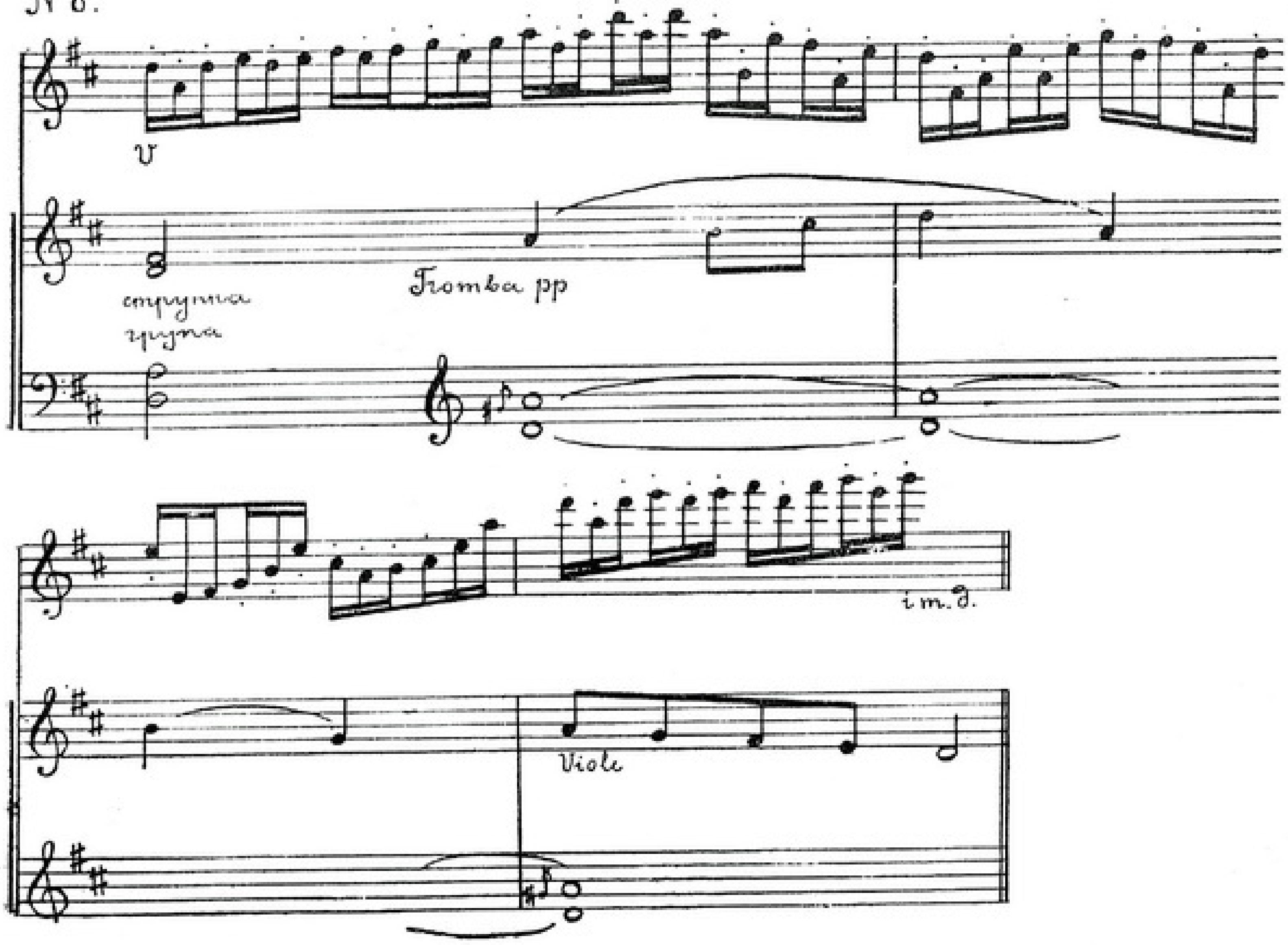
Друга частина—andante (ля мінор)—побудована в складній тричастинній формі.

Це—лірична п'єса, витримана в м'яких, теплих тонах. В ній дуже багато від романсової лірики того ж Чайковського.

Короткий вступ створює настрій і вже віщує про майбутній пейзаж.

Ця частина також побудована на матеріалі народних пісень. Перша тема—наймитська пісня „Ой, гей, та хто горя не знає". Побудована вона в основному на

№ 8.



так званому мадьярському тетрахорді (підвищення на IV ст.). Від цього друга частина часом має східний колорит (див. приклад № 10).

За першим періодом іде другий, побудований в більш світлих тонах (до мажору). В його основу покладена теж наймитська пісня „Тече річка спід гаечка". В даній п'есі використана не вся пісня, а її частина—заспів (solo) до приспіву (хору) (див. приклад № 11).

З великим смаком оброблений дальший період, власне, можна сказати, середина тричастинної п'еси, розробка. В оркестрі по черзі: валторни, дерев'яні духові, потім віолончель ведуть усю першу пісню. В нижньому регістрі бас поступово сповзає вниз. На фоні східної пісні соліруючий інструмент (скрипка) вплітає вишукане мереживо фігурацій (див. приклад № 12).

Закінчується ця п'еса скороченим повторенням першої частини. Друга пісня подається тепер в ля мінор піаніссімо у високому регістрі. Закінчує цю пастораль pizzicato струнної групи і тривалий флажолет скрипки на ноті ля, що поступово завмирає.

Третя частина allegro, як і перша, написана в формі сонатного allegro. В її основу покладена жартівлива рухлива пісенька „Кізлик". Обробка цієї теми має скерцоподібний характер.

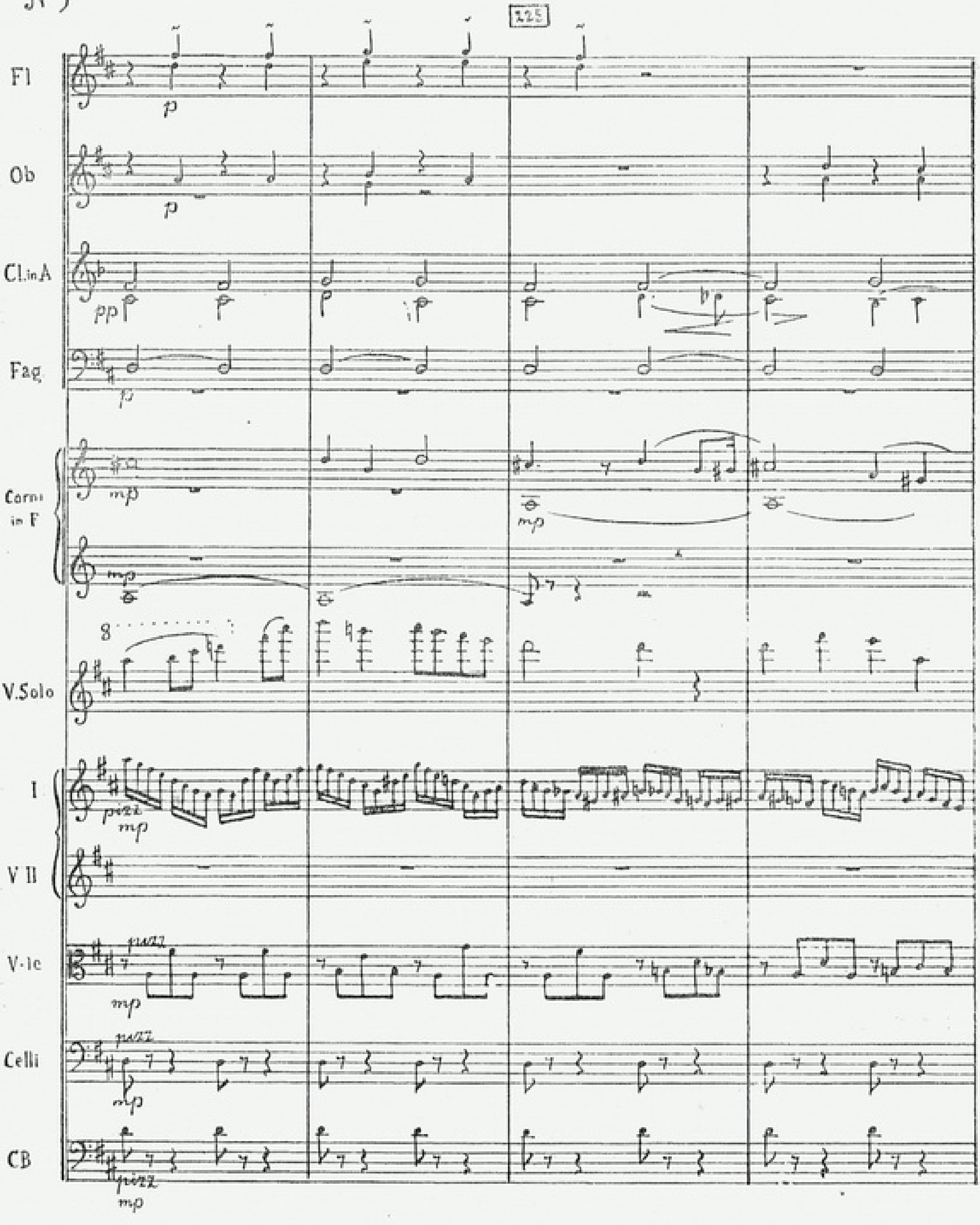
Ось її, так би мовити, шлях. Спочатку вона подається у вигляді веселої жвавої пісні в партії скрипки (див. приклад № 13).

Далі її легко переймає оркестр. Розробка побудована виключно на мотивах пісні „Кізлик". Вона майстерно розроблюється „на всі лади" в оркестрі і скрипці. Ось вона проноситься хвацьким танком (акценти на слабкій долі такту), потім подрібнюється у вихорі фігурацій, далі підкреслюється ритм її у вигляді синкоп pizzicato.

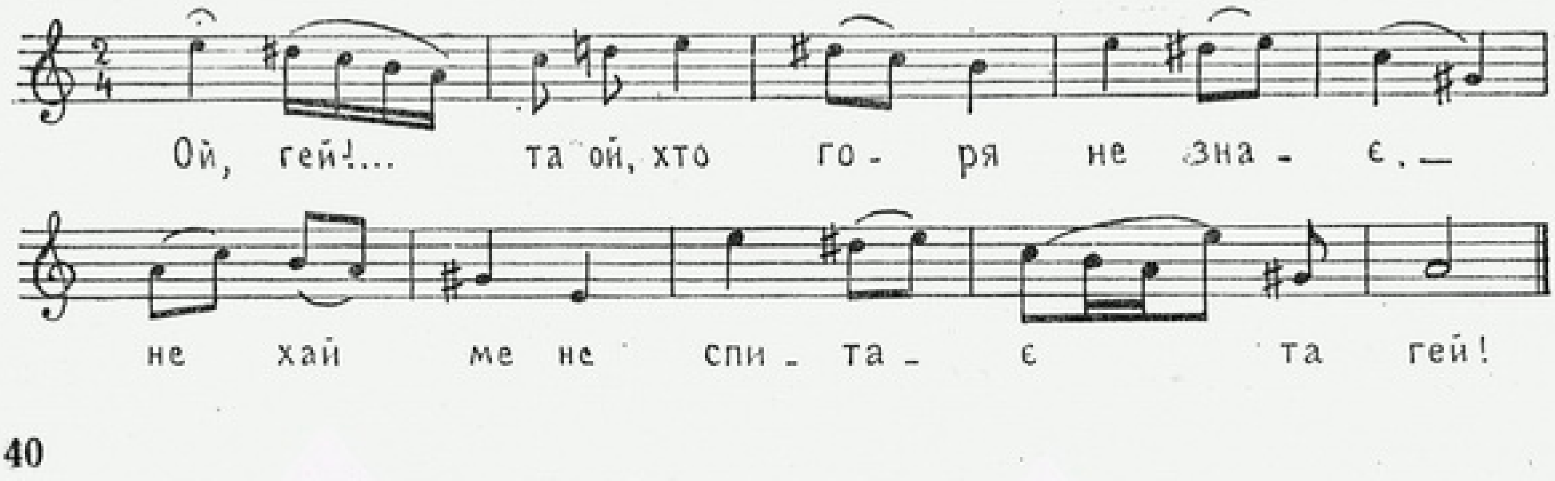
Все це побудовано за принципом нагнітання, поступового напруження звучності і динаміки з одночасним розцвічуванням оркестровими фарбами. Наприкінці розробки вихорем мчить цілотонна гама (в різних інструментах) знизу вгору, щоб потім, при підтримці всього оркестру, розпочати цю невгамовну пісню-танець.

Але апогею свого вона доходить в репризі. Соліруючий інструмент безсилий відбити свавільну, настирливу мелодію. Вона проходить в оркестрі. В кульмінаційному пункті проведення цієї теми автор поєднує її з мотивом пісні „Тихо, тихо

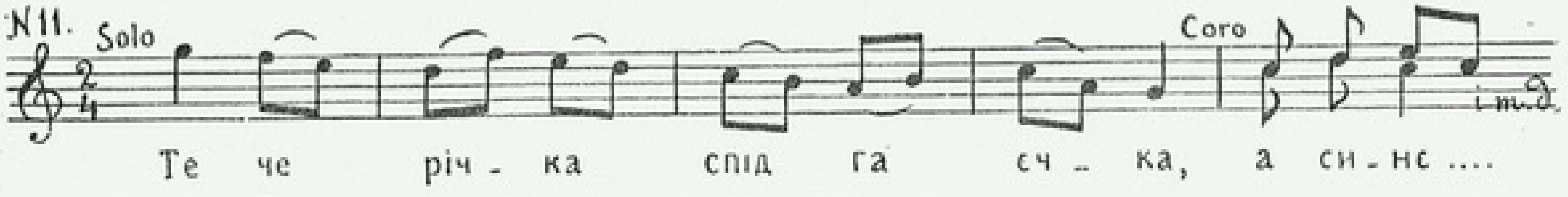
N 9


225
Fl
p
Ob
p
Cl. in A
pp
Fag.
p
Corni in F
mp
mp
mp
8
V. Solo
I
pizz
mp
V II
V-le
pizz
mp
Celli
pizz
mp
CB
pizz
mp

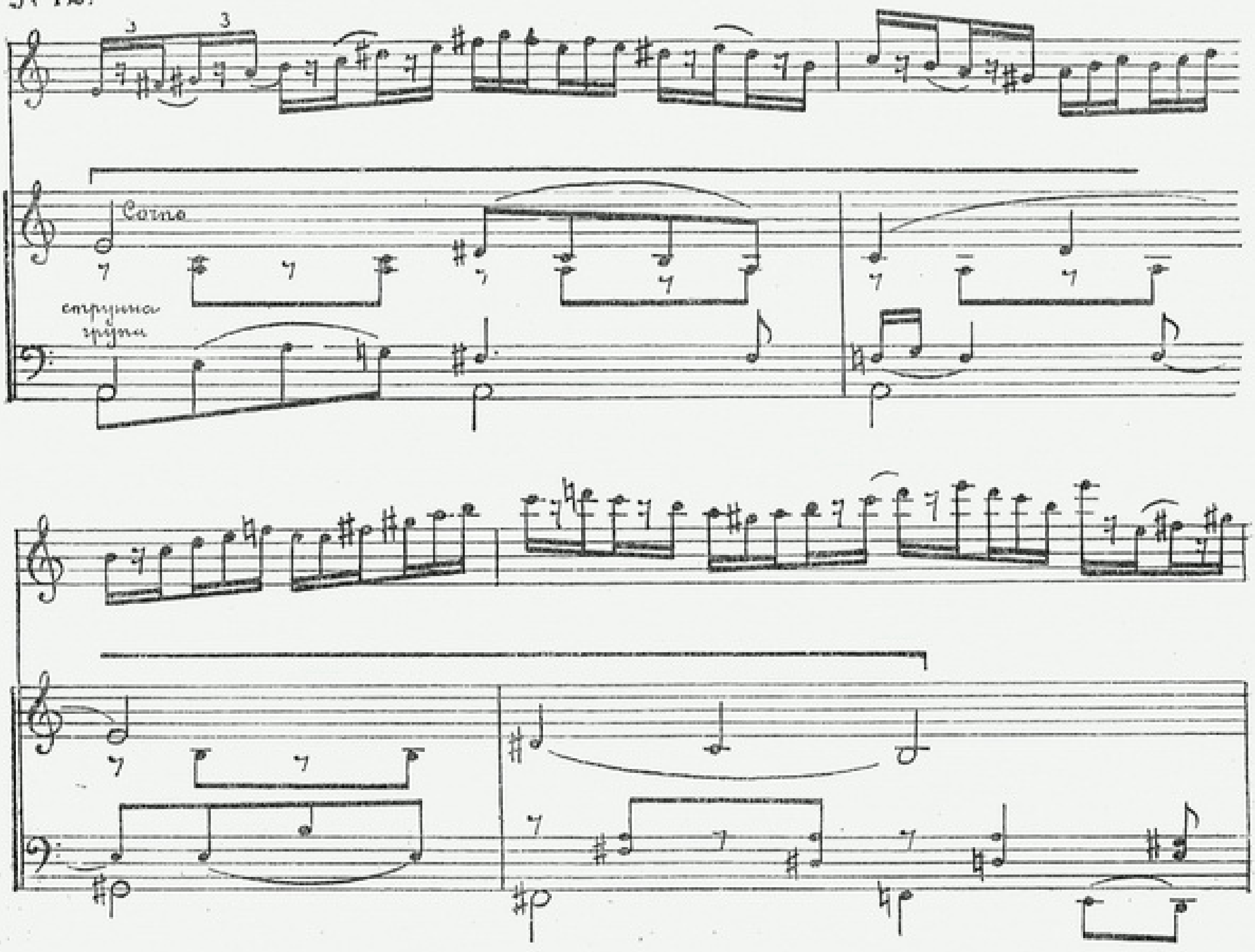
N 10.


2/4
Ой, гей!... та ой, хто го - ря не зна - є, —
не хай ме не спи - та - є та гей!

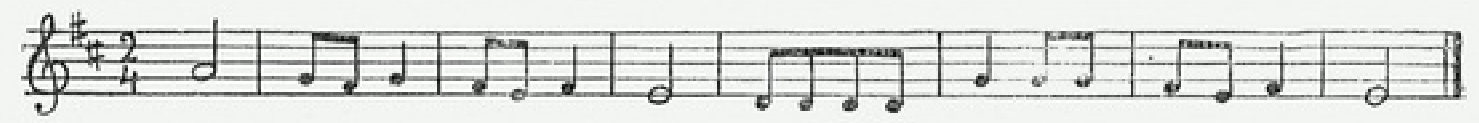
№ 11.



№ 12.



№ 13



Дунай воду несе" (з 1 частини концерту). Проте, тут цей мотив набуває виключної напруженості, а все музичне речення в поєднанні з танковою мелодією звучить урочисто (див. приклад № 14).

Побічна партія, хоч проведена за всіма правилами сонатного allegro, по своїй суті є епізодичним контрастом в усьому ланцюгу перипетій і трансформацій головної партії. Це глибоко лірична пісня з відтінком навіть деякого надриву — „Ой, пущу я кониченька". Вона, на нашу думку, не цілком гармонує з характером побудови цієї частини і, особливо, з одчайдушною хвацькою піснею „Кізлик", розробленою так майстерно автором (див. приклад № 15).

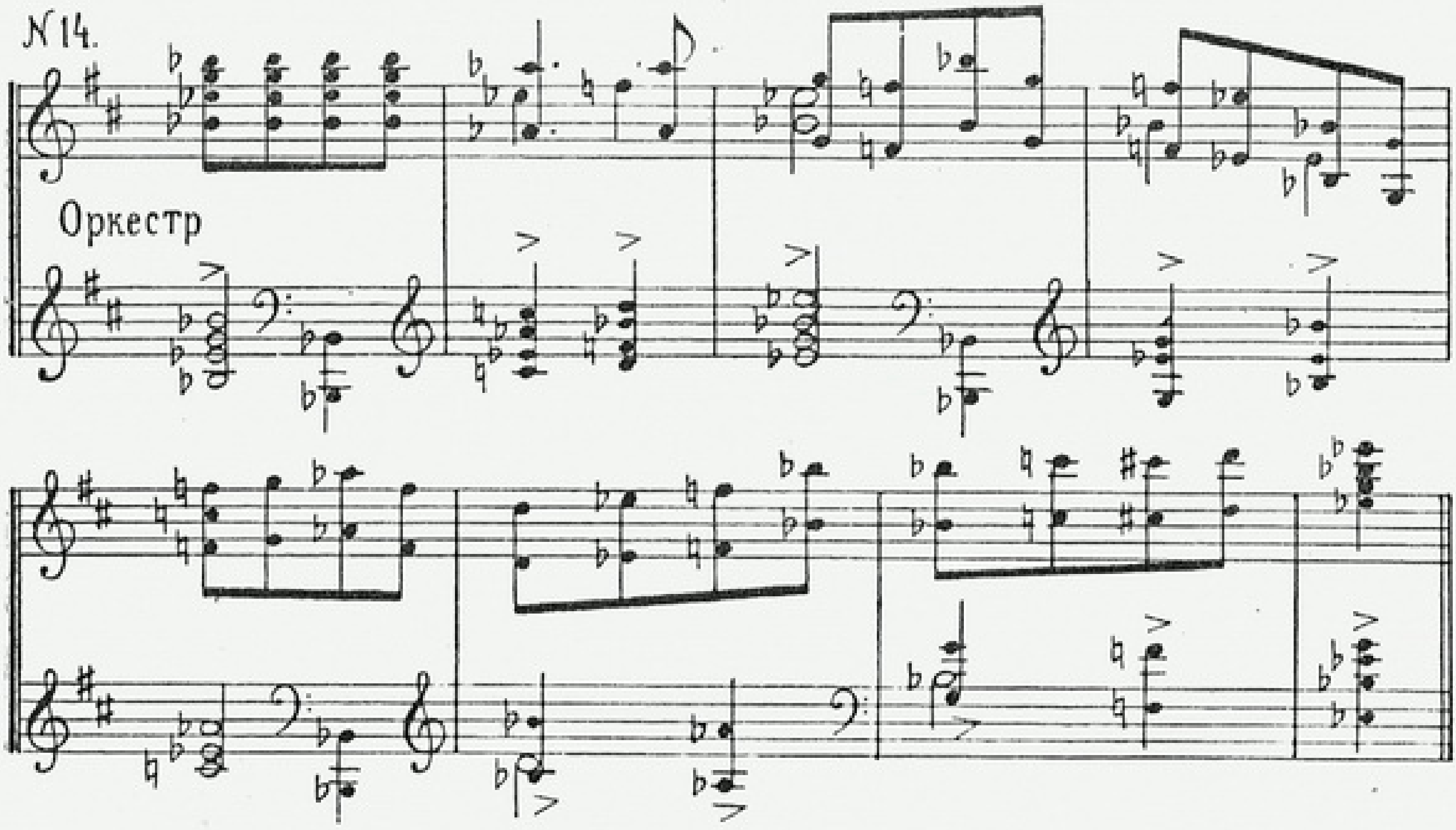
З боку засобів викладу музичного матеріалу, музичної форми і музичної мови концерт не становить чогось особливо нового і надто оригінального. Глушков, як в своїх інших творах, так і в концерті, тяжіє до російських класиків, зокрема — Чайковського. Ми вважаємо, що тяжіння до кращих зразків, які нам лишила світова спадщина, не є хибою. Тяжіння і впливи до цього кращого — не є й хибою автора концерту. З історії ми маємо не мало прикладів, коли той чи інший художник, не створивши певної своєї школи і стилю, залишав нам, проте, прекрасні майстерні зразки творчості різних жанрів, які міцно ввійшли до репертуару ансамблів і окремих виконавців. Ці твори зворушували нас своїм реалізмом, простою щирою мовою і майстерністю.

В творчості Глушкова ми маємо того

автора, що в умовах нашої квітучої дійсності бажає внести посильний вклад у радянську музичну культуру. Просту й щиру музичну мову, розуміння значення використання кращих зразків і методів класичної спадщини можна поставити тільки в заслугу авторові.

В концерті використані прекрасні зразки народної творчості і не погано оброблені. Загалом партія скрипки відтворена з знанням інструмента, проте, треба сказати, що часто оркестр висувається на перший план. Може це сталося й тому, що автор захоплюється проведенням теми, заповненням „білих“ нот і контрапунктом, забуваючи, що соліруючий інструмент — є все ж основним.

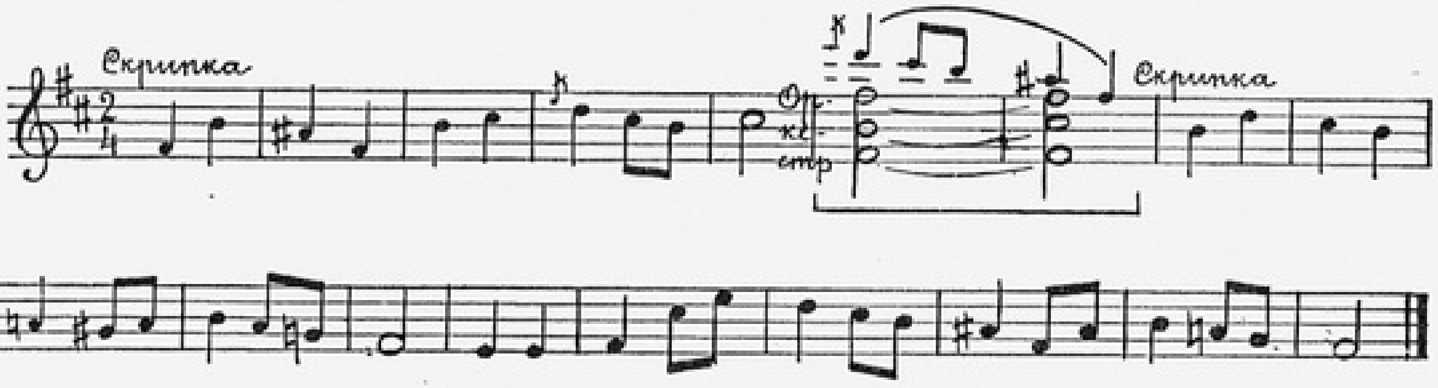
N 14.



Форма концерту — ясна, в багатьох місцях навіть квадратна. На нашу думку третя частина концерту ще більше виграла б, якби була побудована в іншій формі, наприклад, у формі рондо. В цьому разі тема — танок набула б більшої виразності.

Каденція потребує переробки і розширення як з боку більш логічної розробки тем, так і максимального використання можливостей інструмента. В такому вигляді, особливо після кульмінації, вона звучить убого.

N 15.



Концерт для скрипки і симфонічного оркестру безперечно являє собою великий інтерес, як твір великої форми, написаний для цього роду виконання. По суті це перший скрипковий концерт, написаний українським радянським композитором, і є вкладом у концертний репертуар скрипалів-виконавців.

В. Довженко

Композитор
М. М. Вілінський

(Нарис про життя і діяльність)

Одеський композитор Микола Миколайович Вілінський народився 2 травня 1888 року в селищі Голта (тепер місто Первомайськ) колишнього Ананьївського повіту, Херсонської губернії, в сім'ї вчителя залізнично-технічного училища. В 1890 році сім'я Вілінських переїжджає до Ананьєва, де і проходить вся юність композитора.

Майбутній композитор М. М. вступає в ананьївську казенну гімназію, яку і закінчує в 1906 році. Прагнення до заняття музикою у М. М. чітко виявилося ще з гімназичного віку, але в Ананьєві вчителів музики в ті часи не було. Мати Вілінського була пристойною піаністкою, вдома був інструмент і вона займалася музикою з своєю дочкою—рідною сестрою композитора. Люблячи музику, М. М. уважно придивлявся до занять сестри, іноді був присутній на уроках і незабаром самоуком освоїв музичну грамоту. Його самостійні заняття музикою пішли успішно—з'явилися любимі і нелюбимі композитори. Серед любимих композиторів були Чайковський, Римський-Корсаков, Бородін, Мусоргський і Шуман, який найбільше цікавив Вілінського. Був інтерес і до Бетховена, якого він слухав у виконанні своєї матері. Нелюбимими виявилися німецькі класики, гармонійна мова яких здавалася М. М. надто простою. Навчившись досить вільно читати ноти, Вілінський розігрував з матір'ю у чотири руки бетховенські увертюри, але справжнім захопленням його був Чайковський.

З 1905 року, ще будучи гімназистом-семикласником, Вілінський починає свої композиторські спроби і пише ряд фортепіанних і вокальних творів. Але в сім'ї дивилися на музичні заняття сина як на другорядні, і за бажанням батька Вілінський по закінченні гімназії їде в Одесу для продовження своєї освіти в університеті на юридичному факультеті, який і закінчує в 1912 році. Однак, тяжіння до музики не залишає Вілінського і, одночасно з університетською освітою, М. М., який цікавився спеціальними музично-теоретичними дисциплінами, з 1907 року починає займатися в музичній школі „Русского музыкального общества".

По закінченні університету М. М. є кандидатом на юридичні посади при Одеському окружному суді і продовжує музичні заняття в Одеській консерваторії, що відкрилася в 1913 році на базі музичного училища. Діяльність юриста Вілінського не приваблювала і він вирішив присвятити себе музиці. Але ось почалася імперіалістична війна. В 1916 році його, як ратника ополчення, призивають на військову службу. Зарахованого рядовим піхотного запасного полку, його незабаром перейменовують на чиновника военного часу, як особу, що має вищу освіту, і він залишається на військовій службі до 1918 року.

Відновивши перервані війною музичні заняття, Вілінський в 1919 році закінчує Одеську консерваторію по класу композиції учня Римського-Корсакова професора

Малишевського, а через рік обирається художньою радою консерваторії на посаду викладача музично-теоретичних дисциплін. Раніш ніж розпочати заняття педагогікою, М. М. на протязі всього літнього періоду 1920 року провадить велику роботу по політичній освіті, перебуваючи на службі в Політбюро Політвідділу Реввійськради XIV Армії і тільки з осені 1920 року цілком переключається на музичні заняття.

Працюючи педагогом, Вілінський виконує обов'язки голови теоретичного відділу на протязі 1922—24 рр., перебуває вченим секретарем при ректорі і політкомісарі, в 1928—30 рр. працює помічником директора по навчальній частині, в 1930—33 рр.—головою кафедри комосвіти і завідувачем науково-дослідної кафедри музтеорії, з 1934 р. по 1937 р.—завідувачем музично-теоретичної кафедри консерваторії, а з 1937 року дістає персональну кафедру гармонії і композиції.

Діставши звання професора в 1925 році, Вілінський, крім педагогічної і адміністративної роботи, приділяє значну частину часу і громадській діяльності. Він працює секретарем групкому, уповноваженим секції наукових працівників консерваторії в облбюро, головою СНР, членом правління одеської філії спілки Робмис, членом правління дому вчених. В 1928—30 рр. є депутатом Одеської міськради IX скликання, працює в художньо-політичних радах театрів, у громадських музичних організаціях, бере участь як член жюрі в міських і обласних олімпіадах самодіяльного мистецтва, дає консультації в робітничих клубах і т. д.

З 1933 року Вілінський є головою одеського облкомітету спілки радянських композиторів України, а з 1935 року входить до складу оргкомітету СРКУ, як представник Одеси, що бере активну участь в справах спілки.

Така велика адміністративна і громадська діяльність при значному педагогічному навантаженні залишає Вілінському мало часу для творчо-композиторської роботи і він не може розгорнути її у відповідному і бажаному масштабі. Пише він не багато, але його твори показують в ньому закінченого майстра з високою технікою композиторського письма. Великий вплив на музичний розвиток Вілінського справили зустрічі з його двоюродним братом, учнем Римського-Корсакова професором О. В. Оссовським.

У Вілінського дуже розвинуті почуття міри і почуття форми художнього виразу. Почавши свою композиторську діяльність ще будучи студентом консерваторії, в дореволюційний період російської музики з її численними нестійкими модерністськими течіями, Вілінський зберігає в собі ясність і чистоту музичної думки. В його перших опусах явно відчуваються віяння корсаковської школи, на традиціях якої він був вихований. Але в нього є і свої характерні особливості. Широкі мазки йому чужі— він пише тонкими штрихами. Звідси виникає і його любов до малих форм, до мініатюри, що вимагає винятково уважної відробки. В ній найменша неточність порушує найтоншу прозорість будови. Звідси ж і його любов до варіаційних форм.

У Римського-Корсакова є чудове визначення поняття „варіації". Він сказав: „Варіації—це ряд п'ес, схожих одна на одну, а іноді і ні. Вони зв'язані між собою спільною тональністю, а іноді і ні." Це надзвичайно характерне визначення поняття „варіації" як не можна більше підходить до варіацій Вілінського (варіації для фортепіано на оригінальну тему—ор. 1 „Баллада") для фортепіано. Творча думка композитора дає тут ряд різноманітних чудових мініатюр, музичний зміст яких перебуває в безпосередній близькості до основної теми. Він ніколи не випускає з уваги тему, але змінює її настрій, змінює тональність і трансформує її, користуючись багатою ритмічною різноманітністю.

Надзвичайно стриманий за своєю внутрішньою природою, Вілінський на початку своєї композиторської діяльності перебуває у владі своїх внутрішніх суб'єктивних тенденцій, але в ньому б'ється і пульс нового життя. Різні переливи суб'єктивних настроїв в його творах ведуть до фіналу, що стверджує життя, повне рішучості і бадьорості.

В період 1908—1918 рр. Вілінський пише серію романсів на слова Ол. Толстого, Вал. Брюсова, С. Городецького, Майкова, Є. Вілінської. За невеликими винятками („Спесь" на слова О. Толстого) в них переважає лірика. Тут відгуки Чайковського і Рахманінова. Тут багато суму і печалі („Деревцо миндальное" і „Грядой клубится белою", на слова О. Толстого, „Песню усталую петь" — слова Є. Вілінської та ін.), невдоволеності і навіть безнадійності („За светом тень" слова Є. Вілінської). В калейдоскопі дореволюційних настроїв Вілінський зазнає їх впливу і відповідає на них своєю емоційною музикою. Гармонійна мова ускладнена хроматизмами, композитор боїться бути простим, він прагне до витонченості музичного виразу. Але почуття бадьорості і життєствердження, що живе у Вілінського, підказує йому і тут протилежну тематику світлих настроїв, повних оптимізму і радісного відчуття життя („Предчувствие весны“ — слова Є. Вілінської). Ця тематика, однак, ще не виходить за межі суб'єктивних переживань.

Другий період творчості Вілінського — це 1918—1923 роки. Прагнення його до більш витонченої гармонійної мови, що позначилося ще в юнацькі роки, приводить Вілінського до скрябінізму. В цей період у нього помітне любування окремими тембральними звучаннями. Спинившись на цікавому звуковому поєднанні, він старається проникнути в усю глибину його прелесті і прикрасити ним свою творчу музичну думку. В творах Вілінського 1918—20 рр. (прелюдії, Reverie, Meditation для фортепіано ор. 6 і 7) багато зовнішнього наслідування Скрябіна, його еластичних ритмів, його м'яких ліричних настроїв. Він не бере від Скрябіна його нової системи тонів, його прометеївських звучань; гармонійні звучання творів Вілінського і цього періоду можна проаналізувати в плані звичайної гармонії, взятої в іншому розташуванні і в інших видозмінах. Гармонії з зниженими квінтами, несподівані хроматизми, що ведуть до несподіваних модуляцій, польотність, стремління вийти за межі життя, але скрізь — сувора логіка з ясноокресленими шуканнями свого художнього „я“. Деякі твори, не зважаючи на їх фортепіанність, умовні і мало емоційні („Meditation“).

Музика Вілінського ще відірвана від життя, що вимагає наполегливо свого втілення і відображення в звуках, бо художній світогляд його ще не цілком сформований. В цей період він виявляє, правда, і іншу грань своєї творчості — він пише „Гморески“ — 4 пісні на тексти Кузьми Пруткова: байку „Пастух, молоко и читатель“, „Юнкер Шмидт“, „Философ в бане“ і байку „Незабудки и запятки“. Тут очевидний відгук його захоплення Мусоргським — прагнення підійти до мовної інтонації. Всі „Гумориски“ в декламаційному стилі з прозорим супроводом фортепіано і зовнішніми зображувальними засобами ще підкреслюють гумор музичних ілюстрацій тексту Пруткова. Правда, спроба такого роду була зроблена ще в 1915 році („Спесь“ на слова О. Толстого), але тоді залишилась єдиною.

Період остаточного сформування художнього світогляду Вілінського проходить в перші революційні роки і в його творчості намічається різкий перелом. В ньому відбувається переборення внутрішніх суб'єктивних тенденцій, зв'язок з життям невпинно зростає, тематика творів змінюється, гармонійна мова спрощується. Це початок третього періоду творчості.

В 1924 році Вілінський відгукується на смерть В. І. Леніна величним жалобним маршем „Пам'яті В. І. Леніна“ для баритона і симфонічного оркестру, маршем, що породжує глибоке почуття. В ньому багато суворої простоти і вольової твердості. В цьому ж році він створює бадьору пісню „Кузница мира“ для мішаного хору і симфонічного оркестру. Ці твори показують уже повний розрив з минулим і ідейну перебудову композитора, який твердою ходою став на радянський грунт і переключився на радянську тематику, доступну широкому слухачеві. В наступні роки він пише життєрадісне сонатне алегро B-дур ор. 8, похідний марш для духового оркестру, дає свої обробки „Інтернаціонала“ і жалобного маршу (Вы жертвою пали в борьбе роковой) та ряд хорових творів на тексти українських поетів, що показують невпинний ріст композитора.

З 1930 року, за завданням Наркомосу Молдавії, Вілінський починає брати участь у роботі над молдавською піснею. Він уважно вивчає ладову і ритмічну структуру молдавської народної пісні і методи її художньої обробки, і сам починає обробляти молдавський музичний фольклор. Вілінський, обробляючи фольклор, користуючись різноманітними засобами обробок, зберігає їх свіжі пахощі, їх безпосередність і характерні особливості кожної з них. Його пісні входять до репертуару молдавської хорової капели „Дойна“ і набувають в Молдавії популярності.

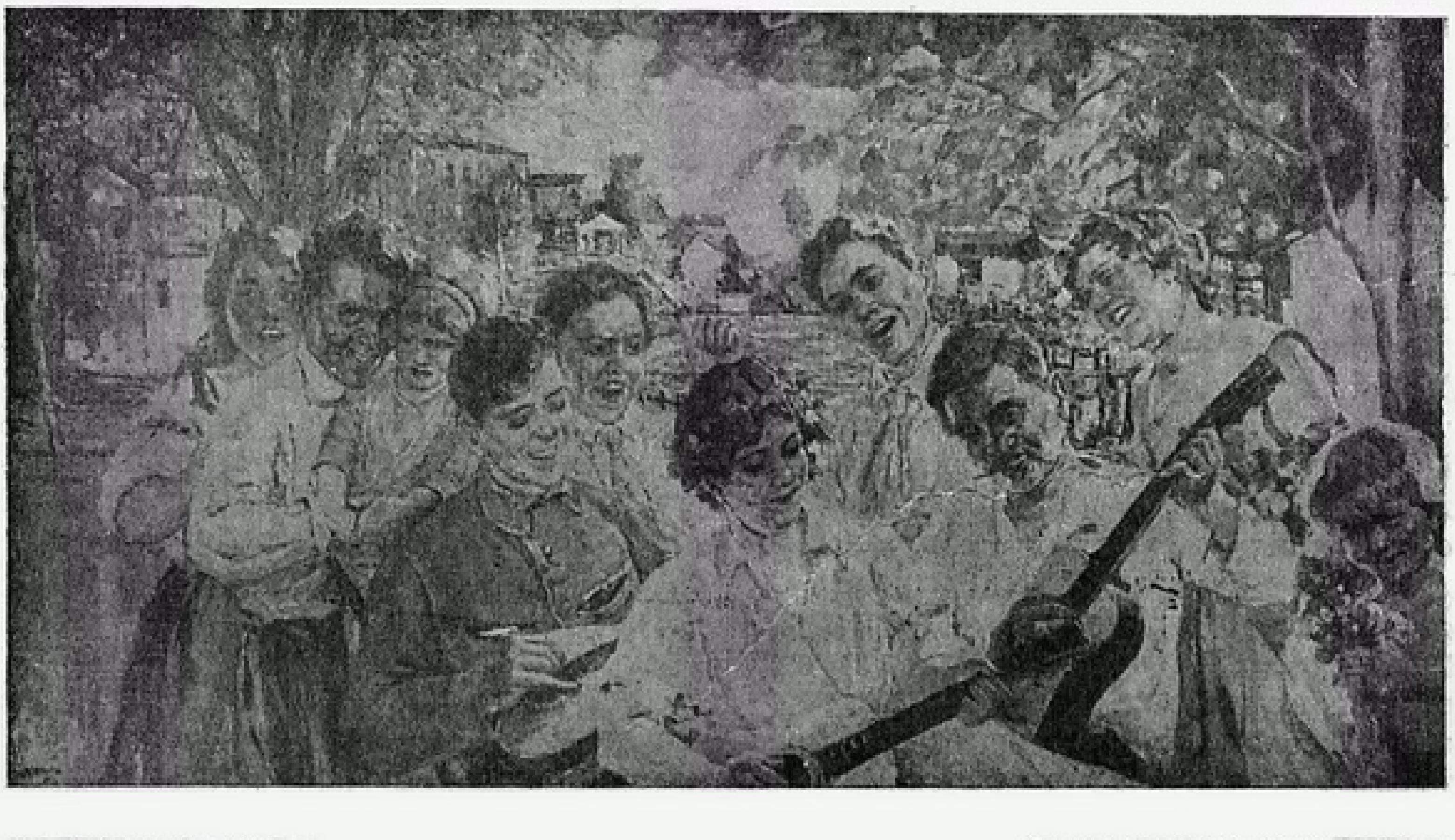
Переключившись на народну молдавську тематику, Вілінський так глибоко в неї входить, що пише дві оркестрові сюїти на молдавські народні теми для симфонічного оркестру. Кожна сюїта складається з п'яти номерів з переважанням танцювальних пісень. В них композитор користується своєю любимою варіаційною формою. Оркестровка яскрава, соковита, бо у Вілінського тонке почуття оркестрового колориту і прекрасне знання тембральних звучань. Він уникає густих фарб і на своїй оркестровій палітрі змішує їх обережно, діючи більше зіставленням їх особливостей. В другій сюіті до звичайного складу симфонічного оркестру композитор вводить, як тембровий елемент поряд з арфою, фортепіано. Ця дбайливість про тембральну звучність—характерна особливість композитора.

До останніх творів Вілінського 1937 року відносяться написані до пушкінського ювілею „Чаадаеву“ і „Сорока белобока“. Однак, у листі „Чаадаеву“ композиторові не вдалося в своїй музиці піднестися на пушкінські висоти громадянського пафосу. Він хибує на деяку еклектичність і недостатню динаміку. Більш вдала друга річ—„Сорока белобока“, написана в стилі музичного гротеску.

Двадцяті роковини Великої Жовтневої революції Вілінський відзначив двома творами—„Кантатою“ на молдавську тематику і музикою до кінофільму „Щастя бути молодим“, в якому провідну роль відіграє масова „Пісня ровесників Жовтня“ на слова О. Портенка. Ця повнокровна, бадьора і яскрава пісня показує, що композитора дійсно хвилювали живі образи героїчної молоді нашої прекрасної дійсності. Глибоке проникнення в текст і великий художній смак композитора дозволили йому уникнути ходульності і вульгаризмів та правдиво передати наше оптимістичне сприймання життя.

На педагогічній ниві Вілінський взяв активну участь у вихованні цілої плеяди молодих радянських композиторів, серед яких ми зустрічаємо імена Данькевича, Ю. Фоменка, Гурова, Орфеєва, Гладкової, Надель, Овадіс та ін. Чутливий товариш, він завжди приходить на допомогу всім, хто потребує його порад, і є керівником, а часто і натхненником одеської групи молодих радянських композиторів та бере найактивнішу участь у створенні соціалістичної музичної культури нашої славної батьківщини.

Віктор Анісімов



Гурток самодіяльності. **З картини художника Кобцева.**

Радянська кіномузика

В 1916 році композитор В. А. Зірінг написав вперше спеціальну музику до російського фільму „Иола" (виробництво фабрики Єрмолаєва, з Гайдаровим і Гзовською в головних ролях). Судячи за рецензіями преси, ця робота вдалася композиторові, який поклав в основу музики принцип розвитку і зіставлення лейтмотивів-характеристик головних дійових осіб.

За наступні півтора десятиріччя була створена музика до цілого ряду радянських німих фільмів. Так, наприклад, Месман написав музику до „Абрека Заура", Архангельський—до „Полікушки", Дудкевич—до „Капітанської дочки", Астраданцев—до „Золотого клюва", Штейман—до „Палаца і фортеці", Клейзнер і Трохимович—до „Морського яструба", Шостакович—до „Нового Вавілона" та ін. Крім того, почав застосовуватись метод комбінованої ілюстрації, тобто сполучення музичної компіляції з спеціально написаними для даного фільму епізодами (прикладом може бути музика Букке і Грана до „Отця Сергія", а також ряд праць Кріш і Сольежа та ін.).

Рівень більшої частини партитур, написаних для німих кінофільмів, досить низький; винятки, подібні до блискучої музики Шостаковича до „Нового Вавілона" (про яку існує ціла література), далеко не є типовими.

Здебільшого якість музичного матеріалу залишає бажати кращого. В основу ж драматургійного настрою музики покладено принцип музичного дробіння на епізоди,—дробіння, що зумовлює лоскутність і строкатість музики.

В 1928 році авторові цих рядків вперше на Україні була замовлена спеціальна музика до фільму режисера О. П. Довженка „Арсенал", а наступного року музика до фільму режисера Г. Л. Рошаля—„Дві жінки".

Слідом за цим композитор І. А. Віленський пише музику до фільмів режисера М. Білінського „Трансбалт" і „Генеральна репетиція", а композитор П. М. Толстяков—до фільмів режисера І. П. Кавалерідзе „Злива" і „Перекоп".

В партитурах всіх цих творів також переважає принцип поділу на епізоди, що зумовлює мозаїчність музичної тканини, а головне дозволяє в багатьох місцях говорити про ілюстративність. Якщо врахувати до того ж, що кількість радянських німих кінофільмів з спеціально написаною музикою обчислюється не багатьма десятками (тобто в процентному відношенні зовсім незначною цифрою), то доведеться констатувати, що звукове кіно на момент його появи („П'ятирічка" Роома і „Симфонія Донбаса" Дзігі Вертова з'явились в 1930 році) мало надто незначний музичний досвід.

Підбивши підсумки до двадцятирічного ювілею Жовтня, ми сміливо можемо говорити про досягнення радянської кіномузики за перші вісім років її існування.

* * *

Перші досвіди кіномузики в звукових фільмах відрізняються некритичним наслідуванням принципу ілюстративності, покладеного, як ми вже говорили, в основу музичного оформлення німих фільмів.

Так, наприклад, музика Арсенія Авраамова до „П'ятирічки" Роома (1930) і музика Я. Столяра до „Путьовки в життя" Н. Екка (1931) і музика автора цих рядків до „Фронту" А. Соловйова (1931) та ряд інших партитур перших 2—3 років існування звукового кіно дозволяють говорити про ілюстративність, характерну для кіномузики цього періоду шукань, помилок і перших досягнень.

Слід також згадати про те, що поки відбувалися творчі суперечки про методи побудови звукового кінофільму („музичний фільм" або „шпрехфільм"), ряд найпопулярніших німих кінофільмів був „озвучений", тобто звукове оформлення було приєднане до вже зазнятого і змонтованого фільму („Панцерник Потьомкін" С. Ейзенштейна з музикою Едм. Майзеля, „Одна" Г. Козинцева і Л. Трауберга з музикою Д. Шостаковича, „Два дні" Г. Стабового з музикою Б. Лятошинського, „Свято святого Йоргена" Я. Протазанова з музикою С. Богославського та ін.). Музика в подібних „озвучених" фільмах була головним і переважним компонентом звукового оформлення і в основу її, відповідно до методу створення подібних фільмів (в яких звук додавався до вже закінченого зорового матеріалу), в тій чи іншій мірі був покладений також принцип музичної ілюстрації, значність якої залежала від якості музичного матеріалу.

Але на якому б високому рівні не стояла музика в „озвучених" фільмах, яка б висока не була якість музичної ілюстрації, написаної кращими майстрами,—все ж порочність самого методу, що трактує звук в цілому і музику зокрема, як пасивно-ілюстративний супровід зорового матеріалу, змусила радянських режисерів і композиторів принципіально відмовитись від цього методу.

В завдання цієї статті не входить розгляд проблем музичної кінодраматургії, проблем, які почасти вже розв'язані радянськими майстрами, почасти ще підлягають розв'язанню. Основне положення, до якого прийшли радянські режисери і композитори, може бути сформульоване так: музика в тонфільмі повинна бути реалістичною, допомагати розкриттю образу, повинна бути художньо-виправданою. Іншими словами, в кінофільмі не може бути місця музиці, яка просто заповнює звукову порожнечу безпредметним мелодичним матеріалом, -музика повинна бути виправдана дією в кадрі, що є джерелом даного звуку („внутрішньокадрова" музика), або повинна розкривати емоційний зміст того чи іншого епізоду („позакадрова" музика).

Радянське мистецтво міцне високою ідейною спрямованістю, високою принципіальністю творчого методу. І якщо можна говорити про ряд зривів та невдач радянських кінокомпозиторів, то в цілому ми можемо з гордістю говорити про принципіальні творчі досягнення радянської кіномузики, що дала зразки, які можуть бути покладені в основу дальшої роботи,—а роботи попереду ще дуже багато, бо не можна не погодитись з композитором В. Кочетовим, якій в ювілейному огляді „Музыка в советском фильме" („Советская музыка", 1937 р., № 10—11) пише: „Створюючи своє глибоко-ідейне правдиве, художньо-переконливе мистецтво, критично освоюючи досягнення західних майстрів, радянське звукове кіно невпинно йде вперед, хоч темпи його—це треба підкреслити—все ще не встигають за гігантським ростом культурних потреб нашої країни". Ми, українські радянські кінокомпозитори, особливо гостро повинні відчувати це відставання, бо ми знаємо, в якому прориві перебуває українська кінематографія, в якій хазяйнували презренні вороги народу, що протягували ідеологічно ворожі нам фільми, затримували запуск сценаріїв, зривали виробництво і шкодили на кожному кроці. Викриття цієї банди зобов'язує нас до напруженої творчої роботи, до ліквідування ганебного прориву, створеного руками ворогів, які ненавиділи нашу чудову дійсність, наше радянське мистецтво.

* * *

„Легковажності" і поверховості буржуазної кіномузики, настирливій танцювальності модних „шлагерів", що відвертають аудиторію від сумної дійсності, темному містицизму „потойбічних" фільмів, що виконують по суті те ж саме завдання, радянські кінокомпозитори протиставили повнокровну, ідейно-насичену музику, яка своїм корінням йде в народнопісенну творчість і тому близька широким народним масам не тільки СРСР, але і всього світу, трудящі якого так високо цінять радянську кінематографію. Правда, в цілому ряді партитур радянських кінокомпозиторів можна відмітити формалістичні і натуралістичні зриви—зокрема зламаність і надуманість мелодичної лінії, заплутаність гармонійної мови і т. п. (Шостакович, Попов, Шабалін, Кніппер, Белза та інші).

Однак, ці тенденції, що є наслідком некритичного наслідування західноевропейських зразків, не можна вважати характерними для радянської кіномузики, яка в цілому, повторюю, спирається на народно-пісенний матеріал. Прикладом цьому можуть бути імена композиторів Д. Кабалевського, музика до фільмів „Петербурзька ніч"— реж. Г. Рошаля, „Аероград" О. Довженка, Ю. Шапоріна музика до фільмів „В'язні", Є. Червякова, „Три пісні про Леніна" Дзігі Вертова і В. Щербачова „Гроза" і „Петро І" реж. Петрова та інших російських кінокомпозиторів, які широко використовують російський пісенний фольклор; Б. Н. Лятошинського „Іван"— в співробітництві з Ю. С. Мейтусом—реж. О. Довженка, „Новели про льотчиків-героїв"— в співробітництві з І. Ф. Белза—реж. А. Уманського та інших, Л. М. Ревуцького „Степні пісні" Я. Урінова, Ф. Є. Козицького „Партизанська донька" та інші фільми, М. І. Вериківського та інших українських композиторів, що спираються в своїй творчості на українську народну пісню; Арама Хачатуряна „Пепо"—реж. Бек-Назарова, Іони Тускія „Даріко"—реж. С. Делідзе, Гр. Кіладзе „Арсен"—М. Чіуарелі, Ш. Мшвелідзе „Каджеті"—Н. Мікаберідзе, Гр. Лобачова „Пісня про щастя"— Легошина і Донского, „Останній табір" Шнейдера, які використовують в своїх кінокомпозиціях вірменський, грузинський, марійський, циганський та інший фольклор, і багатьох інших композиторів усіх народностей нашої великої країни, що беруть участь у побудові соціалістичної культури.

Висока ідейно-художня значимість, ясність, простота і масовість у кращому розумінні цього слова—такі якості кращих зразків радянської кіномузики, що дістає такого широкого поширення завдяки популярності наших кінофільмів, що їх дивиться і слухає багатомільйонна аудиторія, несе з собою з кінотеатру додому, на вулицю, в побут мелодії, які сподобались і запам'яталися. Загальновідома популярність кращих пісень композитора орденоносця І. О. Дунаєвського; ці пісні ми постійно чуємо не тільки в кіно, але й на естраді, на святкових демонстраціях і скрізь, де тільки може звучати радянська масова пісня. Так само ж популярна „Песня о встречном" Д. Шостаковича, написана ним для фільму „Встречный".

Набувають популярності і інші пісні радянських композиторів. Таким чином, значення радянської кіномузики виходить далеко за межі звукового оформлення кіновидовища,—зійшовши з екрану, пісня лунає в радянському побуті, оспівуючи наше чудове життя, закликаючи до боротьби і нових перемог.

Ось чому почуття величезної відповідальності повинно супроводжувати роботу кінокомпозитора над кожним епізодом, що виноситься на суд багатомільйонної аудиторії.

Надзвичайно вимоглива до композитора дитяча аудиторія.

І в цій галузі радянська кіномузика має певні досягнення: над музикою до дитячих фільмів працювали такі композитори, як заслужений діяч мистецтва Олександр Крейн, музика до фільмів режисера Френкеля „Дивний сад" і „Том Сойєр", до фільму режисера Окунчикова і Бодіка—„Справжній товариш", В. Я. Шебаліна „Рваные башмаки" М. Барської, І. О. Дунаєвського „Діти капітана Гранта" та інші. В галузі пригодницького фільму працювали заслужені діячі мистецтва С. М. Василенко—„Золоте озеро" і „Джульбарс" реж.

В. Шнейдерова, З. Фельдман—„Ущелина алмазів“—В. Шнейдерова та інші.

Велику популярність серед дітей та й дорослих набувають рисовані і об'ємні мультиплікаційні фільми, музику до яких писали композитори Ан. Олександров, Варламов, Г. Гамбург, В. Грудін, В. Дешовов, С. Добровольський, А. Зноско-Боровський, П. Ковнер, Г. Лобачов, Ю. Нікольський, Л. Шварц, В. Ширинський, К. Шипович та інші.

Поява кольорових мультиплікаційних фільмів ще більше підвищує інтерес до цього жанру, робота в галузі якого вимагає від композитора специфічної винахідливості і виняткової ритмічної точності, а також гострої, здебільшого гротескної, віртуозної інструментовки.

Всі ці якості є у багатьох радянських композиторів, які працюють в галузі мультиплікації, великі успіхи якої констатує кіноаудиторія, що тепло сприймає наші рисовані і об'ємні фільми.

* * *

Ми можемо говорити про певні досягнення радянської кіномузики, яка вийшла вже з періоду „дитячих хвороб“ і стала на принципіально правильний і єдино-життєвий шлях—шлях соціалістичного реалізму, більше або менше наближення до якого ми можемо констатувати в зразках радянської кіномузики.

Разом з тим ми повинні пам'ятати про найвідповідальніші завдання, що стоять тепер перед радянським мистецтвом у цілому і перед радянською кінематографією та одним з вірніших її компонентів—кіномузикою, зокрема. Ці завдання полягають насамперед у створенні повноцінних, художньо-насичених творів, які оспівували б героїчну боротьбу робітників і селян за встановлення радянської влади, оспівували б нашу чудову дійсність, мобілізували б і закликали б до нових завоювань соціалізму.

Ігор Белза

ЗА 1937 РІК МУЗИКУ ДО УКРАЇНСЬКИХ РАДЯНСЬКИХ КІНОФІЛЬМІВ НАПИСАЛИ ТАКІ КОМПОЗИТОРИ:

Композитор-орденоносець В. Я. Йориш написав музику до фільму режисера-орденоносця І. П. Кавалерідзе „Запорожець за Дунаєм“.

Композитор П. О. Козицький написав музику до фільму режисера О. З. Штрижака „Квітуча Україна“.

Композитори Б. М. Лятошинський і І. Ф. Белза написали музику до фільму режисера О. М. Уманського „Новели про льотчиків-героїв“.

Композитор І. Ф. Белза написав музику до фільму режисерів В. О. Галицького і В. С. Довбищенка „Чий кандидат“.

Композитори В. Г. Смекалін і К. М. Шипович написали музику до фільмів режисерів Крашеннікова і Долини до Всесоюзної сільськогосподарської виставки.

Композитори О. Зноско-Боровський і К. Менгельберг написали музику до мультиплікаційного фільму „Лісова угода“.

Народний молдавський танець „Молдаванеску“ у виконанні українського ансамблю народного танцю

Трубадур революції

(До 50-річчя з дня смерті Ежена Потьє)

У 1883 році „Ліга Шансоньє“ в Парижі організувала конкурс на пісню. Переможцем, що взяв першу премію, виявився поет, ім'я якого довго ніхто не міг згадати. Це був Ежен Потьє, знаменитий в свій час Ежен Потьє, палкий співець пригноблених, активний учасник червневих барикад, найдіяльніший член Паризької Комуни.

Так, це був він, що все своє життя-боротьбу поєднав з піснею. Його пісні були закликом до революційної дії. У розпалі боротьби і в часи поразок завжди було чути бадьорий голос Потьє, який ніколи не втрачав віри в перемогу пролетаріату.

Так, це був він, пролетар Потьє, поет соціалізму, що повернувся до Франції після довгих років підпілля і еміграції в Англії і Америці. 64-річний, сивий борець, революційний дух якого не в силі була зломити найжорстокіша реакція попередників Гітлера, Муссоліні і Франко, саме в підпіллі написав свій революційний гімн трудящих усього світу, безсмертний „Інтернаціонал“.

„До якої б країни не потрапив свідомий робітник, куди б не закинула його доля, яким би чужим не почував він себе, без мови, без знайомих, далеко від батьківщини, — він зможе знайти собі товаришів і друзів по знайомому мотиву „Інтернаціонала“.

Так характеризувала в 1913 році більшовицька газета „Правда“ гімн пролетарів. Під звуки „Інтернаціонала“ здійснюється великий лозунг Маркса і Енгельса: „Пролетарі всіх країн, єднайтеся!“

І тому не дивно, що французьким буржуа не так то вже було приємно згадати знову про „неспокійного Ежена“, якого було наказано забути в залитому кров'ю Парижі.

А Потьє нагадував про себе знову і знову. Його пісні з'являються у щотижневому журналі „Соціаліст“, де в той час друкувалися і статті Маркса.

У 1884 році Потьє випустив книжку „Соціально-економічні сонети“, і майже перед смертю 70-річний Потьє (1816—1887) випустив збірник пісень „Революційні пісні“. Священою ненавистю до класового ворога, гострою напруженістю і високою ідейністю звучать ці пісні.

В рядках „Інтернаціонала“, які не ввійшли в міжнародний пролетарський гімн, є такі рядки:

„И вот наш лозунг боевой:
Вся власть — народу трудовому,
А дармоедов — всех долой!
Презренны вы в своем богатстве,
Угля и стали короли!
Вы ваши троны, тунеядцы,
На наших спинах возвели.
Заводы, фабрики, палаты —
Все нашим создано трудом.
Пора! Мы требуем возврата
Того, что взято грабежом...“

Потьє не підозрівав, що його пісня „Інтернаціонал“ стане гімном робітничо-селянської держави, стане гімном перемоги і торжества комунізму в усьому світі.

Комунар Ежен Потьє помер 6 листопада 1887 року. Його прах робітники Парижа на чолі з своїми революційними вождями поховали на кладовищі Пер-Лашез, недалеко від Стіни комунарів.

Пам'ять про полум'яного трубадура революції ніколи не згасне в серцях пролетарів.

Ф. Май

Х. В. Глюк

(До 150-річчя з дня смерті)

15 листопада 1937 року минуло 150 років з дня смерті знаменитого німецького композитора Хрістофора Віллібальда Глюка (1714—1787).

Слава великого реформатора опери давно вже міцно закріплена за Глюком. Але суперечки про його діяльність і музикальну спадщину не припиняються і до останнього часу.

Багато думок і тверджень Глюка злободенні і сьогодні. Розпочавши свою творчу діяльність під сильним впливом італійських композиторів, Глюк пізніше старанно вивчає Генделя, Рамо. Він враховує величезне значення хорошого лібретто для опери. Не дивно, що його приваблює особа знаменитого італійського поета Метастазіо, до того ж прославленого лібреттиста. Ряд опер написано Глюком за лібретто Метастазіо. В своїх постійних творчих шуканнях, познайомившись з кращими зразками французької трагедії, Глюк поступово звільнився від впливів Метастазіо, який зображував, за визначенням одного з критиків, „співаючих маріонеток". Глюк шукає простоти і в музиці, і в драматичній дії на сцені. Його не задовольняє ходульність образів оперних героїв, зовні ефектних і малозмістовних. Він був ворогом безглуздих, не зв'язаних з дією арій, які перетворювали оперний спектакль у збірку концертних номерів. Він добивається такої простоти в творах, якою відрізняється жива природа, справжня, неприкрашена. Говорячи про „Альцесту", Глюк запевняв у правильності своїх поглядів: „Моя правота в тому, що все в цій опері побудовано на природі, яка ніколи не піддається впливові моди".

Невгамовний мандрівник, працівник і бідняк, Глюк тільки на 36 році життя дістає можливість жити і працювати в нормальних умовах. Найбільш зрілі і кращі свої опери він створював, починаючи з 1762 року. Дуже багато дала йому зустріч з талановитим літератором Раньєро ді Кальсабіджі. Їх творча дружба і спільна робота увінчалася першою справжньою музичною драмою Глюка „Орфей і Еврідіка" (1762). Кальсабіджі був автором лібретто „Орфея". Він же написав лібретто і для пізніших опер Глюка: „Альцеста", „Паріс і Єлена".

Глюк з великим терпінням і наполегливістю відстоював свою реформу оперного мистецтва. Його не бентежили численні випадки ворожо-холодного ставлення з боку публіки і композиторів старого напрямку.

В Парижі, куди Глюк переніс свою діяльність з Відня, він поставив свою чудову оперу „Іфігенія в Авліді" (1774), яка здобула йому великий успіх. Остаточно Глюк закріпив цей успіх своїми операми: „Арміда" (1777), „Іфігенія в Тавріді" (1774).

Вплив Глюка на наступних композиторів—величезний. Під його впливом в деякій мірі був навіть такий титан, як Бетховен. Ідеї Глюка дістали свій дальший розвиток в геніальних працях Вагнера. Вимога правди, реалістичності мистецтва—ось великий заповіт Глюка. Прекрасні і тепер його слова: „простота, правда і природність—ось три великі принципи прекрасного в усіх творах мистецтва".

Треба сказати, що Глюк непопулярний в сьогоднішній Німеччині. Його ідеї явно не до смаку представникам фашистської „культури". Особливо ворожий їм інтернаціоналізм Глюка. Адже Глюк, створюючи музичну драму, використав кращі досягнення французьких і італійських майстрів. Ромен Роллан давно уже довів, що мистецтво Глюка—інтернаціональне. Той же Ромен Роллан нагадав про такі чудові думки Глюка:

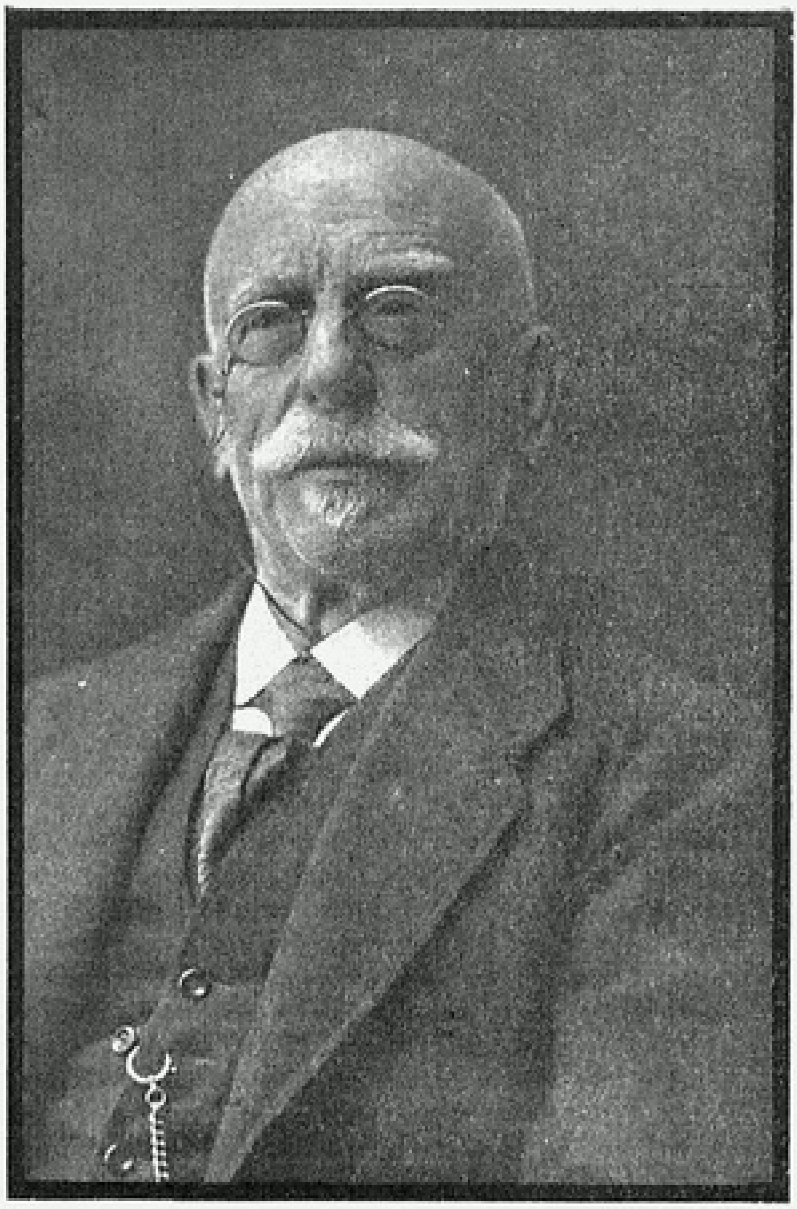
„Я прагну з допомогою благородної, чутливої і природної мелодії, з допомогою декламації, яка точно погоджується з просодією кожної мови і характером кожного народу, встановити спосіб створення музики, придатної для всіх націй, і примусити зникнути сміховинну різницю між національними музиками".

Мистецтво Глюка близьке і зрозуміле нам. Воно сповнене бадьорим життєстверджуючим оптимізмом. Окремі твори композитора, як увертюра до опери „Іфігенія в Авліді" та інші, популярні серед наших слухачів.

Треба частіше вводити в програми концертів і радіопередач все краще з величезної спадщини Глюка, композитора, який вийшов з народу і вважав народність однією з головних ознак справді високого мистецтва.

М.

Пам'яті народного артиста республіки Йосифа Вячеславовича Прибіка



Народний артист республіки Йосиф Вячеславович Прибік, який помер вніч на 20 жовтня 1937 р. в Одесі, належав до тієї самої плеяди музикантів-дирижерів, з іменем яких зв'язане російське оперне мистецтво. Поруч з Аврамеком, Направніком, Суком, Л. Штейнбергом, Палечеком — Прибік був одним з засновників російської опери.

Прибік народився у Чехії (Чехословаччині) в 1853 році. Там дістає блискучу музичну освіту. В 1877 році він відмінно закінчує Празьку консерваторію як композитор-дирижер і органіст та музичну академію як піаніст-віртуоз. Виступаючи на концертах за кордоном і в Росії як піаніст і диригер, Прибік здобуває европейське ім'я. В Росії він починає роботу в 1879 р., коли за рекомендацією Празької консерваторії займає місце директора Музичного товариства в Смоленську. Але адміністративна робота Прибіка не задовольняє. Енергійна, кипуча натура його жадає і кипучої музичної діяльності, тієї діяльності, якої музичне товариство в Смоленську дати йому не могло. І Прибік з 1881 р. переходить на роботу в оперний театр як дирижер спочатку в Харків, далі в Київ, Львів (на 1 рік), Тбілісі, Москву, знову в Київ і нарешті в 1894 році—в Одесу, куди його приймають по конкурсу з 15 кандидатів. Від того часу музикальна Одеса стала рідним містом maestro, який тісно зв'язав своє ім'я з долею Одеського оперного театру і не хотів міняти свого місця проживання, не зважаючи на запрошення і пропозиції, які він багато разів одержував з різних міст Росії та зза кордону.

Працюючи в оперному театрі, Прибік невпинно провадить роботу як симфонічний дирижер з першого ж року свого перебування в Одесі. В симфонічних концертах Прибік систематично пропагує невідомі ще в Одесі твори. Він виконує вперше твори Чайковського—2 симфонію, концерт для скрипки і поему „Манфред", ставить 2 симфонію Бородіна, „Карнавал" Дворжака, 3 симфонію Брамса, „Фінляндію" Сібеліуса, сюіту „Моцартіану" Чайковського, уривки з опер „Цар Салтан" і „Млада" Римського-Корсакова, „Гарольд в Італії" Берліоза, „З середніх віків" Глазунова, 2 симфонію Каліннікова, „Тіль Ейленшпігель" Ріхарда Штрауса та ін. Для кожного концерту він завжди знаходив твори, які ні разу ще не грали в Одесі.

Коли в 1902 році, з ініціативи викладачів музичної школи, виникає ідея організації загальнодоступних концертів, Прибік негайно відгукується на це і береться за постановку в концертному виконанні „Орфея" Глюка.

Таким же невтомним пропагандистом Прибік був і щодо нових опер. Через кілька днів після першої вистави „Пікової дами“ Чайковського в петербурзькому Маріїнському театрі (7 грудня 1890 року за ст. стилем) Прибік негайно береться за постановку цієї опери в Київському театрі і здійснює її з великим успіхом, під керівництвом самого композитора 19 грудня 1890 року (ст. стилю). Під його диригуванням пройшов довгий ряд оперних творів російського і закордонного репертуару. Композитори охоче довіряли досвідченому maestro свої твори, знаючи вдумливу і ретельну роботу Прибіка та будучи впевненими, що він покаже їх в усій красі і силі. І це завжди виправдовувалось. Скільки композиторів підтримували з ним знайомство і листування! Тут ми зустрічаємо імена Чайковського, Римського-Корсакова, Балакірева, Кюі, Аренського, Антона Рубінштейна і цілий ряд російських та зарубіжних імен.

За видатні заслуги в галузі мистецтва, в 1925 році Прибіку надається звання заслуженого артиста. В 1927 році він обирається представником від України на міжнародний конкурс імени Шуберта, організований американським комітетом. В 1934 р. його нагороджують званням народного артиста республіки.

Людина глибоко освічена, яка мала величезну ерудицію і колосальний досвід,— він щиро йшов назустріч всім і щедро ділився з усіма своїм досвідом і знанням. Надзвичайно скромний, м'який, він охоче простягав руку допомоги тим, кому потрібні були його поради.

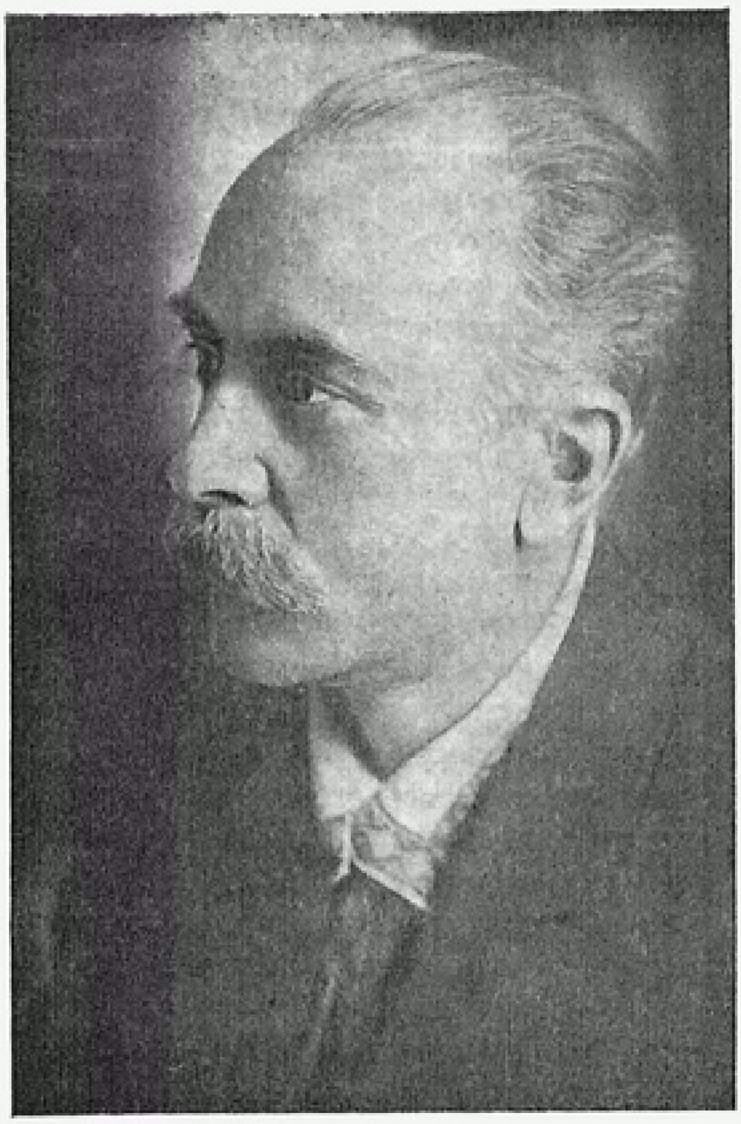
Коли настали великі Жовтневі дні 1917 р. і нове життя широко розпахнуло двері мистецтва для нової аудиторії,—Прибік з радістю іде їй назустріч: він організовує популярні концерти на робітничих околицях міста, він провадить роботу в робітничих клубах. З 1919 року Прибік включається в число професорів Одеської державної консерваторії по оперному і диригерському класу і по класу акомпанементу. На цій роботі він залишається до останнього дня свого життя. Він любив радянську молодь, він бачив у ній наступну зміну працівників на фронті мистецтва, будівників соціалістичної музичної культури, і старався передати їй свої знання і досвід. Працював він з ентузіазмом, не зважаючи на свій вік. Життєрадісний, бадьорий, невтомний в роботі—він любив життя і в молоді черпав свої сили.

Велика громадська, театральна і педагогічна робота мало залишала Прибіку його особистого часу. Але і в цей час він займався композиторськими і теоретичними роботами. У нього є багато фортепіанних і камерних творів — сюїти, тріо, квартети, квінтети, частково надруковані ще в дореволюційну епоху, в різних видавництвах, і які частково залишилися в рукописах. Йому належить ряд кантат, вісім опер-мініатюр на чеховські сюжети: „Забыл“, „Канитель“, „Антрепренер под диваном“, „Предложение“, „Неудача“, „Радость“, „Сирена“ і „В потемках“, частина яких була з успіхом поставлена на сцені Одеського оперного театру. Після революції він написав серію симфонічних творів: увертюру „Червоний Жовтень“, симфонічну картину для великого оркестру з хором на українські теми— „Свято на селі“, українську рапсодію, „Десять пісень народів СРСР“—для оркестру, і за кілька днів до смерті закінчив кантату, присвячену XX роковинам Великого Жовтня. З теоретичних праць Прибік залишив „Аналіз 15 фуг і 8 канонів І. Себ. Баха“, підручники „Наука і техніка диригерського мистецтва“, „Мистецтво співу“. Крім того, Прибік писав повні музичного інтересу свої „Мемуари“, в яких відбив музичне життя, що пройшло перед ним.

Славний артистичний шлях музиканта, шлях повний кипучої роботи і невтомної праці і багатогранне життя цього справжнього ентузіаста музичного мистецтва назавжди залишаться в пам'яті всіх, хто стикався в роботі і в житті з цією прекрасною людиною. Йосиф Вячеславович Прибік був живою сторінкою російського музичного життя останніх п'ятидесяти років, в якому він брав найактивнішу участь до останнього дня свого життя в буквальному розумінні, бо смерть настала раптово, нещадно обірвавши його творчу роботу.

Й. В. Прибік, був життєрадісним активістом нового соціалістичного мистецтва і твердо вірив, що воно розгориться яскравою, сяючою зіркою в новій соціалістичній культурі безкласового суспільства великої сталінської епохи.

В. А.



Композитор Л. М. Ревуцький

Лауреат II міжнародного конкурсу піаністів ім. Шопена у Варшаві—професор-орденоносець А. М. Луфер

Перший концерт декади радянської музики в Києві

Програма першого симфонічного концерту декади радянської музики в Києві складалася з першої симфонії Д. Д. Шостаковича, фортепіанного концерту Л. М. Ревуцького і оркестрово-хорової сюїти з опери „Щорс“ Б. М. Лятошинського.

Виконавцями були: Державний симфонічний оркестр УРСР під керуванням заслуженого артиста РРФСР В. А. Дранішнікова, піаніст-орденоносець А. М. Луфер і заслужена капела УРСР „Думка“.

На початку концерту були виконані „Інтернаціонал“ і „Пісня про Сталіна“ Ревуцького.

Першу симфонію Шостаковича В. А. Дранішніков провів з величезною майстерністю, блискуче розкривши філігранність фактури цього юнацько-свіжого твору талановитого радянського композитора, творчість якого ще недавно була предметом пожвавленої дискусії, яка, як відомо, сприятливо вплинула на останні твори Шостаковича.

Перша симфонія добре відома киянам. Доводиться шкодувати, що ми досі не чули п'ятої симфонії Шостаковича — твору, який, судячи за рецензіями преси (див., наприклад, газ. „Музыка“, 1937 р., № 29 за 26 листопада), є переломним твором композитора, що відмовився від згубного впливу формалізму, — впливу, який чітко відчувається в творах Шостаковича, написаних безпосередньо після першої симфонії.

Чотирирозділовий фортепіанний концерт ор. 18 Л. М. Ревуцького, закінчений у 1935 році і також добре відомий киянам, був відмінно зіграний професором-орденоносцем А. М. Луфером, що значно сприяв розкриттю авторського задуму, який полягав в зображенні народних олімпіад-змагань у перших двох частинах концерту і народного свята — в четвертій частині, ліричним контрастом до якої є лірична третя частина — сумні ремінісценції тяжкого минулого нашої батьківщини.

Останнім номером була вперше виконана оркестрово-хорова сюїта з опери „Щорс“ Б. М. Лятошинського, що пролунала з великим піднесенням і була зустрінута оваціями всього залу. Ця сюїта складається з п'ятьох частин, що є монументальними фрагментами нової опери композитора:

1) Вступ (симфонічне експонування лейтмотиву Щорса) і „Окопна пісня“ (чоловічий хор — тема пісні взята композитором з епохи імперіалістичної війни).

2) Пісня богунців (написана композитором на текст справжньої богунської пісні).

3) Весільний хор і танець (побудовані на народних піснях і танцях).

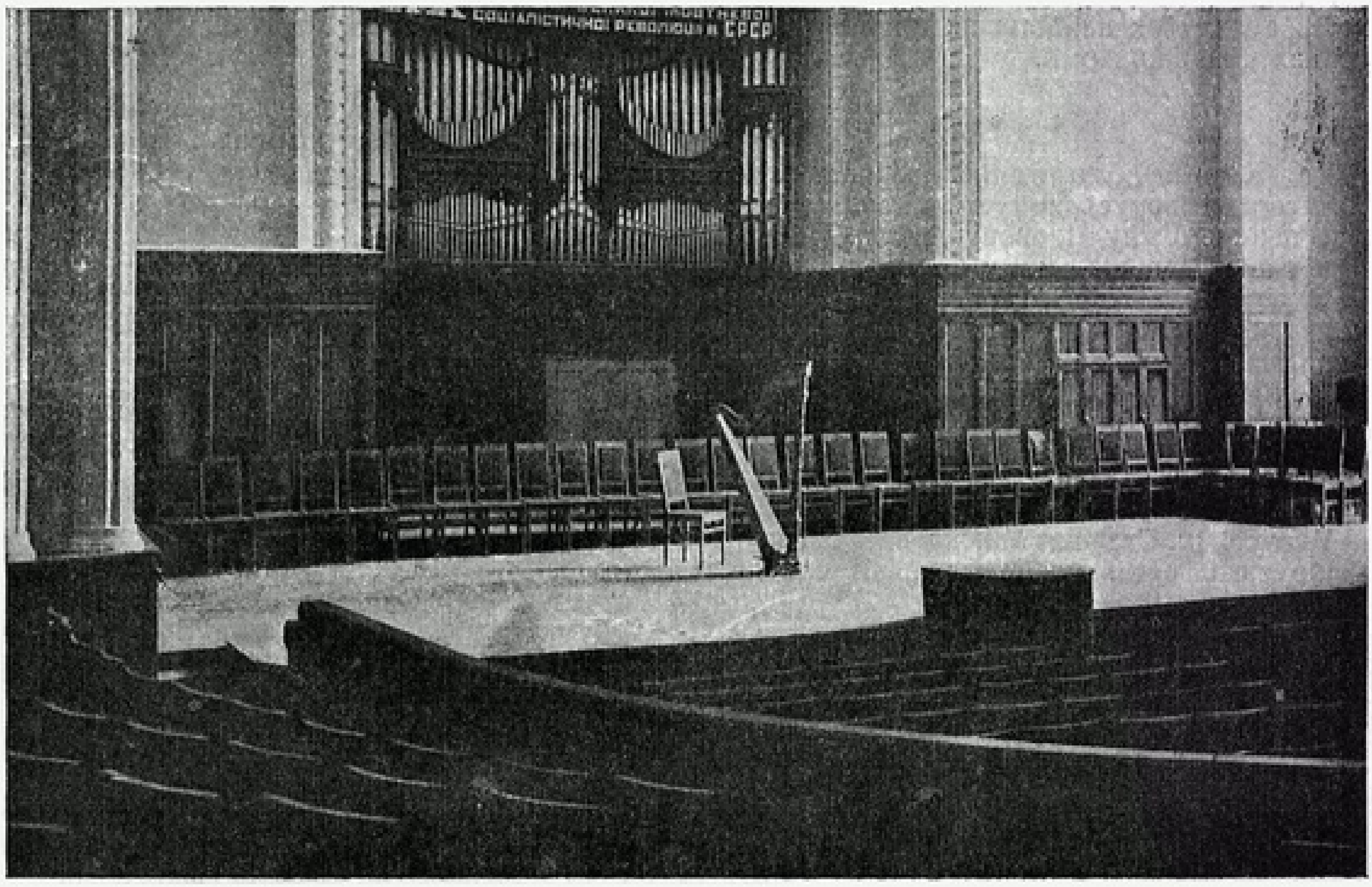
4) Симфонічна інтермедія („Смерть Щорса“) і жалобний хор на тему української народної пісні „Козака несуть і коня ведуть“.

5) Симфонічний апофеоз і фінальний хор. Ці фрагменти (а також прослуханий клавір опери) дозволяють говорити про те, що композитором створений значний, емоційно насичений повнокровний реалістичний твір, який оспівує легендарного народного героя — Миколу Щорса, що віддав своє життя за щастя своєї батьківщини і народу.

Ці фрагменти дозволяють також говорити про те, що композитор звільнився від індивідуалістичних впливів західноевропейського експресіонізму, які тяжили над ним і які помітні в деяких попередніх опусах, та став на шлях художньої ясності і простоти, на шлях справжньої народності музики.

Разом з тим композиторові не можна закинути спрощенства або нарочитості інтонацій, покладених в основу музичної мови опери, навпаки, в деяких епізодах (наприклад, у симфонічній інтермедії „Смерть Щорса“) зустрічаються гранично-складні гармонійні комплекси і метро-ритмічні побудови, які не порушують, однак, єдності стилю і завжди виправдані внутрішньою, емоційною необхідністю, а тому завжди зрозумілі. Оркестрована сюїта з властивою Лятошинському майстерністю і блиском.

І. Б.



Новий зал та естрада Київської державної консерваторії.

ХРОНІКА

НОВІ ОПЕРИ ТА БАЛЕТИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Композитор Іван Шишов працює над оперою „Петро I“ за одноіменним романом Ол. Толстого.

Композитор Л. Степанов закінчує оперу „Прикордонники“, яка вже прийнята до постави театром ім. Станіславського.

Композитор Н. Нариманідзе пише оперу „Вихователь“ за одноіменною поемою Ак. Церетелі.

Казахську оперу „Шуга“ пише композитор І. Надіров за лібретто казахського драматурга Майліна.

Композитор В. Крюков пише оперу „Станційний наглядач“ за повістю Пушкіна.

Заслужений діяч мистецтв композитор Ол. Крейн закінчує для Великого театру балет „Лауренція“ за сюжетом п'єси Лопе-де-Вега „Овеча криниця“.

Молодий композитор А. Сподавеккіа пише балет з комсомольського життя для театру під керівництвом Вікторіни Крігер.

Композитор Ф. Таль працює над балетом „Шахіда“ для узбецького музичного театру.

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ РАДЯНСЬКОГО СОЮЗУ

В спілці радянських композиторів Союзу в Москві вийшов перший номер спеціального бюлетеня. Бюлетень цей випускається новим правлінням СРК для більш оперативного висвітлення біжучої творчої роботи СРК, всіх його секцій, організаційно-фінансового стану тощо.

По лінії музичної самодіяльності проведений конкурс на краще виконання радянських творів хоровим самодіяльним колективом. Крім того, проведено ряд творчих звітів композиторів по клубах найбільших виробництв і частинах Червоної Армії.

* * *

До XX-річчя Жовтня спілка радянських композиторів Білорусі випустила збірку пісень про непереможну Червону Армію. Пісні були відібрані на спеціальному конкурсі, оголошеному ще в липні місяці. Постановою жюрі конкурсу премію за кращу музику до пісень одержали такі композитори: Золотарьов, Любан, Тикоцький, Крошнер, Іванов, Єфімов, Полонський та Богатирьов.

* * *

У клубі ім. Сталіна (Мінськ) відбулася друга білоруська олімпіада художньої самодіяльності.

Після урочистої частини, на якій була надіслана привітальна телеграма великому другу білоруського народу товаришеві Сталіну, почалася олімпіада.

Оркестр торфартілі ім. Сталіна виконав народні пісні „Чаму ж мне не пець“ і „Лявоніху“. Хор колгоспу ім. Літвінова з великим піднесенням виконав „Пісню про Сталіна“ і народні пісні: „Як на гэтай на даліне“ та „У нашым сяле свадзьба ‚будзе“. Духовий оркестр мінського заводу ім. Ворошилова виконав увертюру „Егмонт“ муз. Бетховена та „Ворошиловський марш“ муз. Іполітова-Іванова.

* * *

У новозбудованому клубі колгоспу ім. Молотова (Карасубазарський район, Кримська АРСР) самодіяльний гурток до Жовтневих свят показав свою програму.

Гурток цей існує три роки і користується великою популярністю.

Окремі танцюристи і співаки гуртка їздили до Москви на фестиваль народного танцю.

Колгоспники — члени гуртка — гарно виконують татарські старовинні пісні та танці.

* * *

На відзнаку XX-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції Оргкомітет спілки радянських композиторів України разом з Київською обласною філармонією провів декаду радянської музики.

У концертах брали участь: професор-орденоносець А. Луфер, композитор М. Гозенпуд, лауреат всесоюзного конкурсу Беба Притикіна, заслужені артистки республіки Зоя Гайдай і Ропська, артисти державної філармонії. З відомих музичних колективів виступали: державна заслужена капела УРСР „Думка“, заслужена капела „Євоканс“, капела бандуристів, жіночий хоровий ансамбль, струнний квартет ім. Чайковського, ансамбль народного танцю.

Під час декади була виконана сюїта з опери „Щорс“ за участю капели „Думка“ — композитора Лятошинського, симфонії композиторів Шостаковича і Данькевича, „Гроза“ — Щербачова, „Євріада“ — Долідзе, фортепіанні концерти Ревуцького і Гозенпуда.

Мета проведення декади була показати трудящим досягнення радянських композиторів і виконавців до Великого XX-річчя.

Декада водночас була проведена по всьому Союзу.

* * *

XX річницю Жовтня Харківська консерваторія зустріла з досягненнями, які демонструвала ювілейним концертом, що його було організовано силами самих студентів. Такі концерти проведені і на великих підприємствах міста.

* * *

В Київському Будинку Червоної Армії та Флоту відбулася творча зустріч композитора Лятошинського з бійцями і командирами київського гарнізону. Була продемонстрована опера „Щорс" за участю артистів опери, капели „Думка" та ансамблю червоноармійської пісні та танцю.

* * *

Композитор Козицький написав музику до фільму „Квітуча Україна" та романс на слова І. Муратова.

Композитор Шварцштейн написав пісню про Сталіна на слова Бичкова. Працює зараз над 2 симфонією.

Композитор Ревуцький написав пісню „Ні, не марно..." на слова Сосюри.

До дня виборів написали пісні композитори: Мейтус, Богатирьов, Фінаровський, Овчаренко, Вербицький, Борисов, Фоменко, Берндт, Драненко, Батюк, Барабашов, Каневський, Заграничний. Всі ці пісні для хору з фортепіано, для хору з оркестром та сольного співу в супроводі фортепіано.

Композитор Данькевич написав симфонію в 4 частинах, присвячену XX-річчю Жовтня.

Композитор Файнтух склав збірку єврейських пісень.

Композитор Араратян написав симфонію „Жовтень", вірменські пісні та кілька фортепіанних творів.

Композитори Завалішина та Рахліс написали дитячу ораторію до XX-річчя.

До короткометражних кінофільмів, спеціально присвячених виборам у Верховну Раду СРСР, написали музику Віліньський, Данькевич, Орфеєв, Файнтух, Белза, Шипович, Тишко.

Композитор Прибік написав посмертний твір, присвячений XX-річчю Жовтня для хору, солістів, оркестру та органа.

Композитор Віленський написав пісню „Великий день" на слова Бажана. Композитор Грудін — „Наш закон" на слова Кірсанова. Композитор Левін — „Пісню про льон", „Пісню про колгоспниць". Композитор Верьовка — пісню „Стоїть дуб зелений". Композитор Лапшинський — пісню „Гей у нашому селі". Композитор Жданов — пісні: „Ой, як стало зелено", „І щастя і долі", „Святкова" на слова Сосюри, „Пісня про дружбу" на слова Рильського, „Конституція" на слова Рильського.

До XX-річчя славної Червоної Армії написано українськими радянськими композиторами понад 100 пісень, оркестровки, похідні марші, монтажі.

Ведеться велика підготовча робота в частинах Червоної Армії.

В ХАРКІВСЬКОМУ ОРГКОМІТЕТІ

◆ До виборів у Верховну Раду Союзу РСР написано біля 15 пісень, серед них:

„Песня советских избирателей" — М. Фоменка на слова Бездомного, „12 декабря" — В. Борисова на слова Хазіна, 2 пісні Овчаренка — „12 день декабря" — на слова Ісаковського і Масенка; на той же текст Ісаковського написані пісні: Мейтуса, Драненка, Богатирчука, Барабашова і Вербовського. „Пісня про вибори до Верховної Ради" — Каневського на слова Малишка та дві пісні Берндта: „Совесть моя" — на слова Михалкова і „12 декабря" — на слова Саксонської.

◆ 10/XII відбулося прослухання двох актів балету „Марійка", композитора Нахабіна (лібретто Галіцького). Тема — з життя сьогоднішнього колгоспного села. Балет дістав позитивну оцінку.

◆ За замовленням Комітету в справах мистецтв готується до друку фольклорний збірник народних пісень Харківщини. В укладанні цього збірника взяло участь 20 композиторів, що працюють над обробкою записаних на Харківщині колгоспних пісень, а також над створенням оригінальних пісень на народні тексти, які записано по колгоспах.

◆ 11/XII в Будинку Червоної Армії відбулася творча зустріч композиторів з слухачами та командуванням Військово-господарської академії. В концертному відділі було продемонстровано ряд творів у виконанні артистів Чубук-Олексієнко і Селюк.

◆ Член музикознавчої секції Носов зробив повідомлення на тему: „Музика і музичний побут Червоної Армії періоду громадянської війни". Матеріали для повідомлення взято з першоджерел (фронтові і прифронтові газети, накази РВР та листування з учасниками громадянської війни).

◆ Етнографічна група виїжджає в село Жіхор для запису старовинних українських пісень в артілі ім. Петровського від „Ансамблю стариків", що виступав у Харкові на огляді художньої самодіяльності Лісопромсоюзу.

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ХАРКОВА

◆ База художньої самодіяльності при Обласному комітеті в справах мистецтв організувала ряд концертів за участю кращих художніх колективів Харкова. Концерти були присвячені виборам до Верховної Ради СРСР.

◆ 8/XII відбувся перший тур Всесоюзного конкурсу піаністів. У змаганні брали участь піаністи Скловський, Рабінович, Миролюбов і Фрідман.

В наслідок змагання жюрі одноголосно ухвалило надіслати до Москви, для участі в 2 турі, піаніста Скловського. Тов. Скловський — учень проф. Л. Й. Фанненштіля.

НОВІ ВИДАННЯ ВИДАВНИЦТВА „МИСТЕЦТВО" ДО ХХ-РІЧЧЯ ЧЕРВОНОЇ АРМІЇ

Державне видавництво „Мистецтво" до ХХ-річчя Червоної Армії випускає такі твори радянських композиторів:

І. Віленський—„Два други". (Північний вітер). Слова В. Гусева. Український переклад В. Сосюри.

„Коні, коні бистрії". Слова В. Захарова. Український переклад М. Рильського.

С. Тартаковський — „Прощання". Слова Л. Альмана. Український переклад В. Сосюри.

П. Козицький—„Партизанка". Слова Л. Альмана. Український переклад В. Зорового.

С. Жданов—„Богунія". Хор з опери „Щорс". Слова М. Рильського. Російський переклад В. Зорового.

Д. Теслер — Прикордонна пісня. Слова О. Алпатова. Український переклад М. Рильського.

А. Штогаренко—Пісня про Ворошилова. Слова В. Сосюри. Російський переклад В. Зорового.

Я. Вербівський — „Виряджала мати сина". Слова Я. Купала. Український переклад В. Сосюри.

—Пісня про Ворошилова. Слова В. Сосюри. Російський переклад В. Зорового.

М. Вериківський — Пісня про Котовського. Слова П. Тичини.

Б. Лятошинський—Дві пісні з опери „Щорс":

1) Пісня Богунського полку. Текст складений бійцями полку. Літературна обробка М. Рильського. Переклад І. Белзи.

2) Фінальна пісня. Слова М. Рильського. Переклад І. Белзи.

К. Данькевич — „Брат за брата" (балада). Слова В. Лебедева-Кумача. Український переклад В. Сосюри.

Л. Ярошевська — „Ростить в собі пильність чекіста". Слова Л. Альмана. Український переклад В. Зорового.

Б. Лятошинський — Похідний марш для духового оркестру.

В. Івановський — Військовий марш для духового оркестру.

Лист до редакції

Понад п'ять років, що минули з дня історичного рішення ЦК ВКП(б) про перебудову літературно-художніх організацій, стали роками величезного піднесення і плодотворного росту української радянської музичної культури в усіх її галузях.

Вороги народу, фашистські найміти, троцькістсько-бухарінські шпигуни і диверсанти, які орудували на музичному фронті УРСР і викриті славними органами НКВС, не змогли і ніколи не зможуть загальмувати буйний розквіт української радянської музики, не зможуть розладнати ряди українських радянських композиторів, чесно і глибоко відданих партії більшовиків і радянському народові, справі Леніна—Сталіна.

На фоні досягнень музичної культури Радянської України особливо шкідливою і помилковою уявляється мені моя робота з кінця 1929 року по квітень 1932 року в музично-громадській організації АПМУ. Остання, претендуючи на роль пролетарської музичної організації, об'єктивно стояла на антиленінських позиціях, поширюючи в усіх галузях музичної культури УРСР ворожі марксизмові-ленінізмові і шкідливі ідеї музичної авербахівщини. Я був одним з завзятих організаторів АПМУ і пропагандистів її настанов. До 1930 року я був у бюро ініціативної групи по створенню АПМУ, а з 1930 року, коли на чолі організації стали недавно викриті вороги народу Белокопитов і Арнаутов, а також померлий в 1935 році композитор М. Коляда,—я став активним членом організації. Суб'єктивно прагнучи до того, щоб усі свої творчі можливості і музично-громадські прагнення віддати на користь соціалістичного будівництва і створенню української радянської музики, об'єктивно я в той час стояв на помилкових і шкідливих позиціях, що привели мене до безпринципної групової боротьби, до сповідання лозунгів РАПМ і АПМУ, які явно свідчили тоді про глибокий ідейно-політичний розпад цих організацій.

5

Ігнорування музичної спадщини минулого, що вело до збіднення музичної культури; настанова на масову пісню, як на єдиний жанр пролетарської музики, а по суті фальсифікація справжнього і високого музичного мистецтва примітивною і антихудожньою масовою піснею[1]); цілковите забуття щодо народної пісні і вульгаризаторські твердження, що ніби гармонізація народної пісні є „націоналістичним"(?) методом роботи; голобельна критика, яка відлякувала багатьох композиторів від творчості; ханжеська боротьба проти веселої і легкої музики, джазу і т. д.; ажіотаж групової боротьби і, нарешті, найшкідливіший лозунг АПМУ про так званих „попутників", який безперечно виник під прямим впливом огидного антипартійного авербахівського лозунгу „союзник або ворог" і т. д. і т. ін.—все це, кінець-кінцем, тоді привело мене до цілковитої втрати критичного ставлення до моєї творчої і музично-критичної діяльності.

Я категорично засуджую свої статті про музичний фронт УРСР, надруковані тоді в журналах „Пролетарский музыкант" і „За пролетарскую музыку", а також статті і рецензії в харківських журналах та газетах, написані в той час з зазначених вище позицій АПМУ. Поява цих статтей в пресі щоразу вносила метушню на музичному фронті і загострювала групову боротьбу.

Я вважаю також, що мої масові пісні апмувського періоду були в переважній більшості грубо схематичними, надуманими, з стандартними засобами, запозиченими мною з рапмівського і апмувського арсеналу масових пісень.

Свої товариські ставлення (підкреслюю товариські, а не дружеські), що склалися у мене в той час в силу роботи в одній організації з викритими нині ворогами Белокопитовим і Арнаутовим, я розцінюю тепер як неприпустиму безтурботність і благодушність з мого боку, як найдурнішу віру в „ідейність" цих політичних пройдисвітів. Завдяки жорстокому затискові самокритики на музичному фронті, культивуванню безпринципної групівщини і гурткової замкненості в АПМУ, створювалась сприятлива обстановка для проникнення і розвитку ворожих впливів у музиці. Це було для прихованих ворогів народу „сприятливим грунтом" для їх шкідницьких контрреволюційних справ.

Мудре рішення ЦК викликало у мене найглибший перелом мого художнього світогляду і примусило мене переглянути мої позиції на музичному фронті. За минулі п'ять років моїм єдиним і щирим прагненням було позбавитись раз і назавжди своїх минулих помилок і довести це у своїй творчій і музично-громадській роботі. Якщо за два з половиною роки мого перебування в АПМУ мій творчий багаж обмежувався 10—12 масовими піснями, 2—3 хорами, 1—2 романсами і кількома музично-театральними працями, то за 5років після ліквідації АПМУ, за найгрубішим підрахунком мною написано: близько 20—22 масових пісні, серед яких „Пісня про Кірова“, „Пісня про Чапаєва“, „Пісня про Ворошилова“, „Марш ХПЗ“ та ін.; з великих симфонічних творів, один з яких—„Марш-увертюра“—знято мною після першої репетиції, як твір, у якому я ще не переміг повністю апмувських творчих настанов; 4 великі хорові твори, один з них—„Киргизька сюїта“; сюїта для вокального квартету, що складається з 5 пісень народів СРСР; 12 творів для голосу з ф-п, куди ввійшли обробки народних пісень, романси на тексти Пушкіна і ліричні побутові пісні, як, наприклад: „Пісня над морем“ — жанр, що його я так зневажав в АПМУ; музика до літмонтажу „Прикордонники“ для N-ської прикордонної школи; 6—8 дитячих пісень серед них „Табірна піонерська“, „Дощик“ та ін.; брав участь у музичному монтажі „45-а в піснях“; музичне оформлення п'єси Хазіна „Ялина“ для журналу „Весела бригада“ і т. д. і т. ін. Протягом ряду років після постанови ЦК від 23 квітня 1932 року я багато працював в галузі розвитку музичної самодіяльності в Червоній Армії, за що нагороджений почесними грамотами ЦК спілки Робмис, N-ського корпусу і 5 дивізії.

---

[1]) Це стосується до пісень, створених за рецептами „діячів" АПМУ.

Оборонна тематика мала і має в моїй творчості майже домінуюче значення. До XX роковин РСЧА я написав „Прикордонну сюїту“ для хору солістів і симфонічного оркестру. В останній час я багато працював над аналізом обробок народних пісень українськими радянськими композиторами, в результаті чого з'явилася моя доповідь на цю тему на конференції в Києві в червні 1937 року.

З моменту ліквідації АПМУ я категорично засудив свої групові тенденції, ніяких спеціальних стосунків з колишніми апмувцями не підтримував, чесно працював в оргкомітеті харківських композиторів, ставлячись до всіх членів композиторського колективу однаково і розцінюючи їх творчість незалежно від того, до якого угруповання належав даний товариш в минулому.

Визнаю своєю помилкою те, що я досі не виступив у пресі з категоричним засудженням своїх минулих апмувських настанов на музичному фронті, що і роблю тепер. У своїй дальшій творчій і музично-громадській роботі активною боротьбою з усякими пережитками апмувської групівщини і рештками впливів авербахівщини в музиці я постараюся довести, що я до кінця засудив і подолав свої минулі помилки.

В. Борисов

127 284

ЗМІСТ

Стор.

Промова товариша **Й. В. Сталіна** на передвиборних зборах виборців Сталінської виборчої округи м. Москви 11 грудня 1937 року у Великому театрі 5
Інформаційне повідомлення про черговий пленум ЦК ВКП(б) . . . 9
З інформаційного повідомлення про спільне засідання Ради Союзу і Ради Національностей 17 січня 1938 р. 10
До всіх працівників науки, літератури і мистецтв Союзу Радянських Соціалістичних Республік 13
Соціалістичній країні — високі зразки мистецтва 15
Ол. Брескін — Ще раз про оперу „Тарас Бульба“. 18
Ємельянов — Опери та балети українських радянських композиторів 22
В. Грудін — Опера „Щорс“ композитора Б. Лятошинського . . . 27
Б. Савінов — Перша симфонія К. Данькевича 29
В. Довженко — П. Глушков — концерт D-dur для скрипки і симфонічного оркестру 34
Віктор Анісімов — Композитор М. М. Вілінський 43
Ігор Белза — Радянська кіномузика 47
Ф. Май — Трубадур революції 50
Х. В. Глюк 51
Пам'яті народного артиста республіки Йосифа Вячеславовича Прибіка 52
Перший концерт декади радянської музики в Києві 54
Хроніка 56
В. Борисов — Лист до редакції 59

Редагує **РЕДКОЛЕГІЯ** Техредактор **Ш. М. КОГОНЗОН**

Уповноваж. Головліту № 7490. Замовлення № 604. Тираж 2700 прим. Друк. арк. $3^3/_4$. Формат паперу 72 × $110^1/_{16}$.
У 1 друк. арк. 95.000 знаків. Здано до виробництва 19-XII-37 р. Підписано до друку 12-II-1938 р.

Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво“. Харків, Пушкінська вул., 44

Ціна 1 крб. 50 коп.

38- 441